ДУБЛЕТ

# РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ПРАВЛІННЯ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 3
ТРАВЕНЬ—ЧЕРВЕНЬ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1939

Державна Публічна
БІБЛІОТЕКА УРСР
Інв. 170587

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР

# *Москва ЦК ВКП(б)— товаришеві СТАЛІНУ*

*Дорогий Йосиф Віссаріонович!*

З'їзд композиторів квітучої Радянської Соціалістичної України шле привіт Вам, великому вождю, організаторові і натхненникові соціалістичних перемог.

Грандіозні перемоги соціалізму створили найширші можливості для розвитку всіх областей мистецтва в СРСР. Наша епоха—епоха найвеличнішого в історії людства прогресу, справжнього гуманізму, епоха, в яку виховується справжня Людина, з великої літери. Ця епоха запалює і закликає нас дати такі музикальні твори, які були б достойні цієї людини і її часу.

Але поруч, в неприємному з нами сусідстві—інший світ, світ голоду, нужди і страждань, світ лицемірства, брехні і підлості, світ руйнування, здичавіння і варварства—світ фашизму. Там, у капіталістичному світі, під п'ятою фашистських канібалів руйнується культура і мистецтво: закриваються консерваторії і театри, знищуються картинні галереї, спалюються книги геніальних мислителів, поетів і письменників; люди науки і мистецтва животіють рабським існуванням.

У нас в СРСР, у великій країні соціалізму музиканти, художники і поети, вчені і артисти мають всі можливості творити справжню науку і мистецтво для великого народу.

Наш з'їзд зібрався напередодні історичного XVIII з'їзду Всесоюзної комуністичної партії більшовиків, який намітить перспективи дальшого просування вперед у новій смузі, в смузі завершення будівництва безкласового соціалістичного суспільства і поступового переходу від соціалізму до комунізму. В цій смузі „вирішального значення набуває справа комуністичного виховання трудящих, подолання пережитків капіталізму в свідомості людей—будівників комунізму" (з тезисів тов. В. М. Молотова). В світлі цього особливо великі завдання і велика відповідальність майстрів радянського мистецтва, які повинні відобразити боротьбу за комунізм і ріст нових людей, вирощених піклуванням народу, партії і великого Сталіна.

Наше мистецтво народне і героїчне. Коли на боротьбу за свободу і незалежність своєї батьківщини вставали народні маси, боротьба ця висувала народних героїв—Богдана Хмельницького, Богуна, Кармелюка, які безстрашно громили польську шляхту. Про них, про цих героїв створив народ прекрасні легенди і пісні, які будили палку ненависть до гнобителів і піднімали масу на боротьбу з противником.

І в дні, коли на молоду радянську республіку прийшли полчища німецьких імперіалістів і польських панів, гучно звучали пісні народних співців—бандуристів, лірників, звучали „думи" про священну боротьбу українського народу проти ненависних польських панів і німецьких грабіжників. Ці пісні запалювали бійців на фронті, кликали в загони до Щорса, до Боженка, кликали в Червону Армію, запалювали на перемогу і народ перемагав. Наш великий народ створив тепер нові пісні, пісні торжества і перемог соціалізму, пісні про щасливе і радісне життя, пісні про свою прекрасну батьківщину, про велику партію більшовиків, пісні про своїх героїв, про славну і непереможну Червону Армію, про тих, хто дав нам

прекрасне життя—про геніїв людства—Леніна і Сталіна. Про них співає щасливий народ, народ-переможець, їм присвячують поети, художники і композитори свої найкращі твори.

Ми, майстри радянського музикального мистецтва, володіємо могутньою зброєю. Марксистсько-ленінська ідейність, висока досконалість нашої майстерності, сміливість і дерзання, повнота і сила звучання наших партитур, голоси й інструменти виконавців уже створили радянській музиці і радянським музикантам світову популярність, світову славу. Слава нашої музики і наших музикантів—це слава нашого великого народу, нашої могутньої батьківщини.

Володіючи марксизмом-ленінізмом — засобом пізнання дійсності і втілення її в образах, ми даємо величні твори, які співають про творчий ентузіазм 170-міліонного колективу, що переборює всі труднощі, завершає побудову соціалізму і побідно іде до комунізму.

Ми працюватимемо так, щоб наші твори ще більше підносили радянський патріотизм, підносили пильність і непримиримість до ворогів, ще тісніше згуртовували радянський народ навколо робітничо-селянського уряду, навколо більшовицької партії і вождя народів товариша Сталіна.

Ми працюватимемо так, щоб наші твори підносили мобілізаційну готовність народу, який будує соціалізм у капіталістичному оточенні. І якщо фашистські палії війни спробують напасти на священні кордони нашої великої батьківщини, ми запалимо нашою піснею полум'я священної ненависті до ворогів, звуки музики проникнуть через лінії фронту в свідомість солдатів противника. Мова музики інтернаціональна, любов до країни соціалізму також всесвітня. Ми піднімемо могутню силу і пристрасть до перемоги у нашого народу, ми розбудимо сили трудящих усього світу до знищення поневолювачів і гнобителів. Об'єднана відсіч озброєного радянського народу зламає людоненависницький фашизм, вирие йому могилу.

Радянська інтелігенція, разом з робітниками і колгоспниками є активними учасниками соціалістичного будівництва і тому вона найбільш ідейна, найбільш впевнена в своїй силі, найщасливіша в світі інтелігенція.

Від імени композиторів і музикантів Радянської України з'їзд дякує партії, уряду і Вам особисто, дорогий Йосиф Віссаріонович, за Вашу увагу, за Вашу допомогу, за Ваше піклування про розвиток і процвітання радянського мистецтва.

Ми запевняємо Вас, що композитори УРСР віддадуть усі свої сили і здібності для дальшого піднесення розквіту радянської музикальної культури.

Хай живе наша соціалістична батьківщина!

Хай живе більшовицька партія, яка веде нас від перемоги до перемоги!

Хай живе наш учитель і вождь товариш Сталін!

# *Київ ЦК КП(б)У — тов. Хрущову*

*Дорогий Микита Сергійович!*

Радянські композитори квітучої соціалістичної України, зібравшись на свій перший з'їзд, шлють Вам, керівникові українських більшовиків, палкий привіт.

У дні, коли криваві хижаки фашизму спалюють на кострах найкращі твори людського генія, знищують шедеври світового мистецтва, кидаючи в концтабори і знищуючи найкращих представників людства—вчених, філософів, інженерів, письменників, музикантів—у ці дні в єдиній на землі соціалістичній державі робітників і селян, у щасливій і могутній країні Рад розвивається нова культура, нова наука, нове мистецтво, пройняте ідеалами соціалістичного гуманізму.

Оточена дбайливою повсякденною увагою партії більшовиків і радянського уряду, керована генієм великого Сталіна, радянська інтелігенція—найщасливіша інтелігенція в світі, велика культурна армія соціалістичної держави, споруджує грандіозний будинок радянської культури, могутньої радянської науки, прекрасного соціалістичного мистецтва.

Ні одна країна, ні одна епоха не знала таких можливостей розквіту творчих сил народу як ті, що створені в країні соціалізму. Тисячами, сотнями тисяч піднімаються з глибин народних мас талановиті вчені, художники, письменники, музиканти. Вчорашня доярка стає сьогодні асистентом кафедри, вчорашній забойщик створює прекрасні симфонії, які прославляють пафос соціалістичного дня.

Радянська музика іде по шляху небувалого піднесення і розквіту.

Героїка боротьби за комунізм, героїка колосального, небаченого в історії будівництва дає радянській музиці новий зміст, захоплюючий по силі, по значимості. Багатоманітне і яскраве звучання соціалістичних буднів Сталінської епохи, звучання то радісне і сильне, то гнівне, то спокійно-впевнене, то навальне—ось зміст радянського музичного мистецтва сьогоднішнього дня.

В знаменні історичні дні, коли вся країна готується до XVIII з'їзду партії більшовиків, коли всі сили, знання, вміння і бажання міліонів мобілізовані на виконання геніального сталінського плану третьої п'ятирічки—перед радянською музикою встають нові відповідальні і почесні завдання, влитися у величезний народний рух за виконання п'ятирічного плану, створити великі і прекрасні твори, які допомагали б остаточній ліквідації капіталістичних пережитків у свідомості людей, остаточній перемозі комунізму.

Інтелігенція квітучої Радянської України вміє цінити ті можливості, які створила для неї соціалістична держава. Не одно століття минуло для української культури в умовах найжорстокішого гніту економічного, політичного і національного. Лише після того, як робітники і селяни України з допомогою братського російського народу назавжди вигнали з своєї батьківщини інтервентів, зрадників вітчизни і катів, після того, як червоний прапор Рад піднісся над українською землею, для української культури почалась нова епоха—епоха бурхливого, яскравого її розквіту. Живлячись соками звільненої землі, ростучи з самих надр народу, талановитого, багатого, щасливого,— вона пішла вперед семимильними кроками. І даремно різна націоналістична мерзота намагалась повернути назад колесо історії, намагалась отруїти культуру Радянської України отрутою націоналізму, зрадництва, контрреволюції.

Не вдалось і не вдасться це проклятим зрадникам батьківщини! Вирвавши з корінням вороже зілля, трудящі Радянської квітучої України продовжують ростити і плекати свою культуру, підносити її до небаченого в історії рівня. Пісні, створені українськими радянськими композиторами, стали улюбленими піснями трудящих нашої батьківщини. Один за одним з'являються у нас великі твори—симфонії, опери, концерти. В цих творах композитори України розповідають масам про радісне, щасливе життя нашої країни, про її будні і свята, про її досягнення, боротьбу і перемоги.

Але якщо немало зроблено, то ще більше залишається зробити. Музиканти щасливої квітучої Радянської України—у великому боргу перед своєю соціалістичною батьківщиною. І сьогодні, в день нашого першого з'їзду, ми, композитори Радянської України, хочемо запевнити Вас, дорогий Микита Сергійович, запевнити наш радянський уряд, нашу рідну більшовицьку партію, нашого палко любимого батька і вчителя товариша Сталіна в тому, що всі свої сили, все своє вміння і знання ми віддамо для дальшого, ще в стократ вищого, розквіту радянської музикальної культури.

**Ім'я великого Сталіна, яке освітлює нам шлях, як величезний титанічний маяк,— допоможе нам ці завдання здійснити повністю.**

**Хай живе радянська соціалістична культура!**

**Хай живе велика партія більшовиків і її вождь—наш любимий, рідний Сталін!**

XVIII з'їзд великої партії більшовиків намітив величні плани грандіозної творчої роботи в третій п'ятирічці, в новій смузі розвитку, смузі завершення побудови безкласового соціалістичного суспільства і поступового переходу від соціалізму до комунізму. З'їзд вислухав хвилюючий звіт про боротьбу за комуністичне суспільство, боротьбу трудящих соціалістичної батьківщини під керівництвом ЦК партії, під побідоносним керівництвом великого Сталіна.

Величезні успіхи, з якими прийшла партія до свого XVIII з'їзду. Ці успіхи були завойовані в жорстокій боротьбі проти ворогів народу, в боротьбі проти агентури фашистських розвідок, проти троцькістсько-бухарінських і буржуазно-націоналістичних ізвергів і бандитів. Розгромивши осині гнізда ворогів, партія стала ще сильнішою, ще монолітнішою. XVIII з'їзд є яскравим втіленням незламної єдності і згуртованості комуністичної партії навколо вождя народів великого Сталіна. Це ім'я є прапором, з яким вся Радянська країна побідоносно йде до вершин своїх прагнень—до комуністичного суспільства.

Рішення XVIII з'їзду партії вказують шляхи до максимального використання всіх тих прекрасних умов і багатющих можливостей, які є в соціалістичному суспільстві. Головне в нашій дальшій роботі, в дальшому розгортанні невичерпних творчих сил соціалістичної вітчизни—це всемірне піднесення справи комуністичного виховання трудящих, ліквідація пережитків капіталізму в свідомості трудящих.

„Щоб по-справжньому усвідомити і з максимальними практичними результатами використати в інтересах народу наші політичні, наші економічні, наші культурні, наші організаційні і всі інші величезні можливості, нам більш за все необхідне в даний період всемірне підвищення справи комуністичного виховання" (з вступної промови В. М. Молотова на XVIII з'їзді ВКП(б).

З'їзд поставив на чергу, як основне економічне завдання, здогнати і перегнати головні капіталістичні країни в економічному відношенні. Для цього необхідне величезне творче піднесення всієї країни. До виконання цього основного економічного завдання з'їзд закликав трудящих країни Рад, відмітивши, що винятково відповідальна роль тут належить радянській інтелігенції. Наші дальші успіхи нерозривно зв'язані з організуючою і виховною діяльністю людей культури, діячів науки, техніки і мистецтва, які вміють по-більшовицькому боротися за піднесення комуністичної свідомості трудящих, за дальше підвищення їх культурного рівня.

На цій діяльності наша інтелігенція повинна проявити максимум енергії, творчої сміливості й ініціативи. Плодотворність її діяльності прямо залежить від активності нашої інтелігенції в справі глибокого вивчення і розуміння суті великого вчення Маркса—Енгельса—Леніна—Сталіна. Це з граничною ясністю і глибиною підкреслив у своїй доповіді на XVIII з'їзді геній більшовизму великий Сталін, який вказав: „Не можна вважати дійсним ленінцем людину, яка іменує себе ленінцем, але замкнулась в свою спеціальність, замкнулась, скажемо, в математику, ботаніку або хімію і не бачить нічого далі своєї спеціальності. Ленінець не може бути тільки спеціалістом облюбованої ним галузі науки,—він повинен бути разом з тим політиком—громадським діячем, який живо інтересується долею своєї країни, знайомий з законами суспільного розвитку, вміє користуватись цими законами і прагне бути активним учасником політичного керівництва країною. Це буде, звичайно, додатковим навантаженням для більшовиків спеціалістів. Але це буде таке навантаження, результати якого окупляться з лихвою".

Товариш Сталін застерігає кадри будівників комунізму від найменшого забуття такої важливої ділянки, як підвищення свого ідейного рівня на основі оволодіння марксистсько-ленінським вченням. Це забуття загрожує переродженням самих працівників у тих діляг-крохоборів, які не тільки позбавлені перспективи руху вперед, але нездатні на творчі шукання, сміливість і виявлення ініціативи.

Ці вказівки вождя стосуються всіх працівників будьякої області господарства і культури. Вони повністю стосуються і працівників мистецтва, зокрема музикальної культури. Тим часом серед українських радянських композиторів ми не бачимо розгорнутої роботи над підвищенням своєї марксистсько-ленінської підготовки. Завдання правління спілки саме і полягає в тому, щоб допомогти композиторам працювати над піднесенням свого ідейного рівня.

Для втілення в області музикальної культури історичних рішень XVIII з'їзду ВКП(б), для виконання відповідальних завдань по комуністичному вихованню трудящих перед спілкою композиторів в цілому, перед кожним окремим працівником музикальної культури стоїть невідкладне завдання—відобразити в прекрасних зразках музикальної творчості всю велич ідей епохи будівництва комуністичного суспільства, могутність великої комуністичної партії, мудрість вождя народів—рідного Сталіна.

Треба оголосити рішучу боротьбу решткам дилетантизму в музикальному мистецтві. Необхідно з новою силою закликати наших композиторів до дальшого технічного удосконалення. Адже високий ступінь оволодіння майстерністю в музикальному мистецтві, як і в кожній області, означає свободу думки, творчого натхнення, свободу фантазії, силу і глибину засобів виразності, які не знаходяться в оковах ремісництва. І тому тепер, коли перед нами стоять такі відповідальні завдання в третій п'ятирічці, партія з новою силою підкреслює необхідність вчитися у класиків культури. Про це на XVIII з'їзді партії говорив тов. В. М. Молотов:

„Комунізм росте із того, що створено капіталізмом, із його кращих і численних досягнень в області господарства, матеріального побуту і культури. Комунізм по-своєму переробляє всі ці цінності і досягнення,—але не в інтересах верхівки суспільства, а в інтересах всього народу і людства. Треба, не жаліючи сил, вивчати культурну спадщину. Треба знати її всерйоз і глибоко. Треба використати все, що дав капіталізм і попередня історія людства, і із цеглин, створених працею людей на протязі багатьох віків, споруджувати нову будову—зручну для життя народу, простору, повну світла і сонця"

Але це використання класичної спадщини деякі композитори розуміють як розчинення свого творчого обличчя в стилі того чи іншого великого композитора. Геніальний письменник робітничого класу М. Горький у своїй статті „Про літературу" писав з приводу навчання у класиків: „Вчитися—не значить наслідувати в чомусь, а значить освоювати прийоми майстерності". Цьому цілком суперечать висловлювання окремих композиторів, які критичне освоєння класичної спадщини замінюють еклектичним наслідуванням засобів її виразності. Вони говорять при цьому: „Це добре, що моя творчість на щось схожа,—гірше, коли вона ні на що не схожа" Подібні думки ще раз свідчать про відмовлення від творчих шукань і дерзань, про небажання працювати над своєю індивідуальністю.

Таке ставлення до мистецтва ми бачимо серед деяких музикантів. Тут можна було б навести багато прикладів, але особливо це помітно в області масової пісні, де необхідно боротися проти внесення дилетантами-крохоборами штампу, поганого наслідування пісень Дунаєвського і т. д. і т. д.

Це зовсім не значить, що у нас немає окремих досягнень. Є і вдалі пісні. І от виділення їх, аналіз цих пісень, організація цього позитивного досвіду є завданням критики. Критика ж повинна здійснюватися не тільки на сторінках журналів і газет, а і на конференціях, в творчих переглядах і т. п.

Це стосується, зрозуміло, всіх жанрів музики.

Ні в якому разі не можна цю роботу цілком віддавати на відкуп критикам: треба, щоб самі композитори стали принципіальними критиками своїх творів і творчості своїх товаришів. Тільки така дружна принципіальна критика і самокритика забезпечить справжню творчу атмосферу, тільки вона сприятиме встановленню оцінок не за ознаками гуртківщини, „вкусовщини", а за дійсною цінністю.

Для того, щоб успішно розв'язати в області музики історичні завдання третьої п'ятирічки, необхідно звернути якнайсерйознішу увагу на організацію справжньої критичної думки навколо музикальних явищ. Це ми повинні здійснювати, в першу чергу вивчаючи і втілюючи в життя рішення XVIII з'їзду партії.

# *Незабутні хвилини*

***П. Козицький***

Я мав щастя вітати XVIII партійний з'їзд, як член української делегації. Я мав щастя бути там, де творилась історія людства, де визначали шлях до ще щасливішого нашого майбутнього—до комуністичного суспільства, де билося серце, діяв мудрий розум великої сім'ї радянських народів, її могутньої стальної партії Леніна—Сталіна. Я мав щастя всією істотою своєю відчувати волю, надію, силу і мозок усього людства—дорогого, рідного Йосифа Віссаріоновича Сталіна і його великих соратників.

В ті короткі хвилини, коли я був на з'їзді, я з усією конкретністю відчув нерушиму єдність народів Радянського Союзу і їх великої партії. Я відчув, що єдність ця є єдністю історичної долі, що єдність ця викована в непримиримій боротьбі з усіма ворогами—внутрішніми і зовнішніми—за право творити й будувати своє майбутнє—комунізм, що зцементована ця єдність щирою і глибокою взаємною любов'ю народів. Впали мовні межі і мови всіх народів стали зрозумілі всім, були зрозумілі тому, що думки і почуття всіх були єдині.

Як тільки розчинилися двері кремлівського залу, і наша делегація увійшла, її зустріли бурею оплесків і вигуками: „Хай живе великий український народ!". В своїй яскравій і змістовній промові представник делегації поет-орденоносець Микола Бажан розповів з'їздові про ту многотрудну путь, на якій український і російський народи спільно боролися з своїми ворогами, перемогли їх і відстояли право будувати своє щасливе життя. Він розповів, як у боротьбі проти троцькістів, буржуазних націоналістів і інших різної масті контрреволюціонерів, шпіонів, диверсантів росла і квітла під мудрим керівництвом партії і їх генія-вождя товариша Сталіна Радянська Україна, її соціалістичне будівництво, господарство, культура і мистецтво. Він сказав з'їздові про волю українського народу в братському єднанні з великим російським народом до останньої краплі крові захищати свою соціалістичну батьківщину і розгромити всіх ворогів на їх же території.

Він розповів з'їздові, як гаряче і глибоко любить український народ свою рідну партію і її вождя, дорогого і рідного всім товариша Сталіна.

Громові оплески щохвилини переривали промовця. Ці оплески бурею піднялися, коли делегація наша залишала зал з'їзду. Я ніколи не забуду чудовий образ товариша Сталіна, який з усмішкою батьківського піклування, гордості, батьківської радості аплодував нам—представникам українського народу.

Ці хвилини незабутні. В них—невичерпне джерело творчості, їх я зберігатиму в своєму серці, як спомин про найщасливіший момент свого життя.

Постанови XVIII з'їзду—це програма великої роботи по будівництву комунізму. І в цій роботі ми, колектив композиторів, разом з усім радянським народом, візьмемо найактивнішу участь, розуміючи всю могутність тієї зброї, яку тримаємо в своїх руках—зброї соціалістичного мистецтва. Але в ту хвилину, коли зі сходу чи заходу, з півночі чи з півдня зухвалий ворог насмілиться посягнути на нашу радянську батьківщину, ми—композитори, і я перший серед них, з піснею на вустах і з гвинтівкою в руках станемо в перші ряди нашої непереможної Червоної Армії на захист нашого великого Радянського Союзу, знаючи, що під мудрим керівництвом партії і нашого геніального вождя Йосифа Віссаріоновича Сталіна наш стальний, могутній своєю одностайністю, великий радянський народ і його рідна Червона Армія знищать всіх ворогів по ту сторону кордону, на їх же землях.

# *Перший з'їзд радянських композиторів соціалістичної України*

З 25 по 28 лютого 1939 р. в Києві відбувався перший з'їзд радянських композиторів України.

Це були дні, коли вся Радянська країна з величезним творчим піднесенням готувалася зустріти історичний XVIII з'їзд великої партії більшовиків новими грандіозними перемогами в області народного господарства, в області дальшого розвитку соціалістичної культури.

З'їзд радянських композиторів проходив під знаком тих великих історичних завдань, які були поставлені партією і геніальним вождем народів нашої соціалістичної батьківщини товаришем Сталіним перед інтелігенцією багатонаціонального Радянського Союзу.

З'їзд радянських композиторів України був яскравою демонстрацією досягнень ленінсько-сталінської національної політики, свідченням успіхів радянської музикальної культури. В кожному слові, виголошеному на з'їзді, відображалось єдине прагнення, яке охопило всіх учасників з'їзду—напружити всі творчі зусилля, щоб дати найкращі музикальні твори, які втілювали б у глибоко хвилюючих образах героїчне минуле і радісне теперішнє радянського народу.

В промовах делегатів була відображена велика любов і відданість партії Леніна—Сталіна, почуття глибокої подяки рідному, любимому другові і вчителю Й. В. Сталіну за повсякденне піклування про розвиток соціалістичної культури.

У своїх виступах делегати з'їзду підкреслювали всю важливість скликання першого республіканського з'їзду радянських композиторів на Україні, як одного з найзначніших етапів по створенню всесоюзної організації композиторів, музикознавців і майстрів-виконавців, що повинна згуртувати всі творчі музикальні сили на виконання грандіозних завдань третьої п'ятирічки.

З'їзд відкрився 25 лютого ввечері в Києві, в будинку вчених коротким вступним словом композитора-орденоносця проф. Л. М. Ревуцького. Говорячи про досягнення музикальної культури Радянського Союзу, тов. Ревуцький відмітив величезне піднесення всіх творчих сил країни, яка зустріла XVIII з'їзд ВКП(б) новими перемогами, і підкреслив, що з'їзд композиторів проходить під знаком історичних завдань, які поставила перед інтелігенцією партія в третій п'ятирічці.

Говорячи про щасливе, радісне, вільне життя в Радянській країні, тов. Ревуцький заклеймив варварство озвірілих фашистських насильників, які знищують видатні цінності світової культури, які дико розправляються з найкращими представниками прогресивної думки, науки і мистецтва.

Тільки в нашій країні можливий справжній розвиток культури і цим ми зобов'язані великій комуністичній партії та її геніальному вождю—великому Сталіну.

На з'їзд прибуло 89 делегатів з Києва, Харкова, Одеси, Сталіно, Запоріжжя. Прибули також делегації Московської спілки композиторів—проф. Александров, В. Белий, від Ленінградської спілки—композитор проф. В. В. Щербачов і відповідальний секретар Ленінградського правління т. Круц, від Білоруської спілки—композитори тт. Полонський і Аладов, від спілки композиторів Азербайджана—композитор-орденоносець Ніязі і тов. Рачинська.

Бурхливими тривалими оплесками була зустрінута пропозиція обрати в почесну президію з'їзду Політбюро ЦК ВКП(б) і Політбюро ЦК КП(б)У. При згадуванні імени Сталіна делегати встають і вибухає бурхлива овація.

Почесним головою з'їзду одноголосно, під бурхливі оплески, обирається великий вождь народів СРСР товариш Сталін.

В ділову президію з'їзду обираються тт. Хрущов, Бурмистенко, Коротченко, Хоменко, Компанієць, Ревуцький, Лятошинський, Щербачов, Александров, Полонський, Мейтус, М. М. Вілінський, Рахлін, Брескін, Литвиненко-Вольгемут, Богатирьов, Германов, Тичина і Корнійчук.

В мандатну комісію обираються тт. Віленський, Козицький, Гозенпуд, Завалішина, Штогаренко.

В секретаріат з'їзду обираються тт. Белза, Марголіна, Нахабін.

З'їзд затвердив такий порядок денний:

1) звіт українського оргкомітету спілки;

2) обговорення і затвердження статуту спілки;

3) вибори правління і ревізійної комісії спілки радянських композиторів України.

Ввечері 25 лютого була заслухана звітна доповідь тов. О. Л. Брескіна про роботу оргкомітету спілки.

Розповівши про організаційні форми роботи оргкомітету, тов. Брескін зупинився на ряді творів, які дали українські радянські композитори за минулий період.

Тов. Брескін вказує, що бурхливий ріст музикальної культури в Радянському Союзі обумовлений повсякденною увагою і піклуванням комуністичної партії і особисто товариша Сталіна, який невтомно розширяє ідейні і творчі горизонти радянських композиторів, письменників і художників. Радянський уряд оцінив роботу українських радянських композиторів, нагородивши найвидатніших з них орденами Союзу РСР і почесними грамотами Верховної Ради СРСР.

Тов. Брескін говорить, що сталінська бойова розвідка зробила неоціниму послугу творчим працівникам, викорчувавши ворожі гнізда в Управлінні в справах мистецтв і в спілці композиторів, викорчувавши ворогів, які гальмували розвиток соціалістичної культури.

Нове керівництво оргкомітету за минулий період провело певну роботу по вивченню і узагальненню творчого досвіду. Так, наприклад, були скликані конференція по народній пісні в 1937 р., конференція по масовій пісні 1938 р., було організоване прослухання і обговорення ряду визначних творів українських радянських композиторів і т. п.

Особливо інтенсивно працювала оборонна секція (керівник т. Віленський): за останні півтора року українські композитори дали понад 300 творів на оборонну тематику. Були проведені конкурси на найкращу оборонну і найкращу комсомольську пісні.

Однак, в роботі оргкомітету було чимало серйозних недоліків: дуже погано працювали музикознавча і виконавська секції, не досить була налагоджена робота по вивченню і обговоренню нових творів радянських композиторів, незадовільний був зв'язок з братськими республіканськими, а також обласними організаціями. Перед новим правлінням спілки композиторів стоятиме завдання усунути ці недоліки, мобілізувавши весь творчий актив композиторів Радянської України на успішне створення гідних великої Сталінської епохи творів.

Ранкове засідання 26 лютого було присвячене дебатам по звітній доповіді т. Брескіна.

Тов. *Данькевич* (Одеса), відмітивши правильність основних ідейно-творчих настанов доповіді, зупинився на ряді хиб у самій доповіді, що по змісту не відповідає масштабам з'їзду, і в роботі оргкомітету за звітний період. Говорячи про грандіозні завдання нашої епохи, тов. Данькевич підкреслив, що на Україні не створені ще великі симфонічні полотна і навіть дрібні твори, які стояли б на рівні цих завдань.

Далі тов. Данькевич вказує на необхідність зміцнення творчого зв'язку між композиторами, про дружню роботу, яка є передумовою і запорукою успіху.

Тт. *Ярошевська* і *Левич* (Київ) підкреслюють необхідність поліпшити побутові умови композиторів, зокрема молодняка.

Тов. *Мейтус* (Харків), говорячи про роботу харківського облоргкомітету спілки композиторів, перелічив ряд творів, які дали харківські композитори за останній час, і вказав, що українські радянські композитори мало працюють над оволодінням майстерністю. Композиторам Радянської України треба наполегливо вчитися і працювати над створенням речей, гідних великої нашої епохи, щоб виправдати довір'я партії і уряду.

Тов. *Полонський* (БРСР) передав з'їзду палкий привіт від композиторів братської Білоруської республіки і розповів про діяльність білоруської композиторської організації, а також про музикальні твори білоруських радянських композиторів.

Під оплески всіх присутніх тов. Полонський передає композиторам Радянської України запрошення приїхати на з'їзд білоруських радянських композиторів, який має відбутися найближчим часом.

Композитор-орденоносець *Ніязі* передає братський привіт делегатам з'їзду від композиторів Азербайджана. Він розповідає про розквіт музикальної культури в Радянському Азербайджані, про роботу азербайджанських композиторів, які за останні 20 років зробили, завдяки радянській владі, багато більше, ніж за попередні 200 років. Наприкінці тов. Ніязі висловив побажання про зміцнення творчого зв'язку між українськими і азербайджанськими композиторами і налагодження постійного обміну музикальними творами.

Головуючий тов. *Вілінський* надає далі слово тов. Брескіну для оголошення листа колгоспників Одеського приміського району з зверненням до радянських композиторів.

Для складення відповіді обирається комісія в складі тт. Гозенпуда, Фінаровського і Данькевича.

Тов. *Круц* (Ленінград) від ленінградських композиторів і музикальних діячів Ленінграда передає делегатам з'їзду палкий дружній привіт і побажання успішної і плодотворної роботи.

Тов. Круц зупиняється на питаннях про методи обробки фольклорного матеріалу, про систему обговорення і рецензування нових музикальних творів, про пропаганду творчості радянських композиторів і т. п.

Далі тов. Круц ділиться з присутніми досвідом ленінградської організації і робить ряд конкретних пропозицій про поліпшення роботи спілки композиторів.

Тов. *Гейліг* (Київ) піддає різкій критиці діяльність музикознавчої секції спілки композиторів і редакції журналу „Радянська музика" і відмічає необхідність налагодити систематичну роботу з молодими композиторами і музикознавцями. Тов. Гейліг вказує, що секретаріат оргкомітету приділяв недостатню увагу молодняку.

Композитор-орденоносець *Б. М. Лятошинський*, полемізуючи з тов. Гейліг, говорить, що захвалювання і шумиха навколо ще незрілих творів молодих композиторів нічого, крім шкоди, дати не можуть.

Відмічаючи щорічне збільшення випуску нотної продукції, Б. М. Лятошинський говорить, що багато творів українських радянських композиторів, які заслужують видання, залишаються в рукопису. Необхідно реорганізувати нотно-видавничу справу на Україні, створити музикальне видавництво і поставити перед директивними організаціями питання про забезпечення його папером і поліграфічною базою.

Видання творів радянських композиторів полегшить творчий зв'язок між спілками композиторів братських республік і сприятиме розгортанню пропаганди останніх досягнень радянського музикального мистецтва.

Вечірнє засідання 26 лютого закінчується виступом проф. *М. Д. Тіца* (Харків), який, піддавши критиці звітну доповідь тов. Брескіна, відмітив основну її хибу — відсутність оцінки перелічених в доповіді (до того ж дуже неповно) творів українських радянських композиторів.

Говорячи про завдання, які стоять перед спілкою композиторів, тов. Тіц підкреслює, що основним завданням спілки є творча допомога композиторові, організація показу, обговорення і пропаганди творів радянських композиторів. Все це повинно здійснюватися в атмосфері дружньої уваги, яку має створити спілка.

Вранці 27 лютого тривали дебати по звітній доповіді тов. Брескіна.

Тов. *Гуров* (Одеса) зупиняється на ряді творчих питань, говорить про необхідність уважного вивчення творчості кожного радянського композитора, з тим,

щоб в кожному окремому випадку була забезпечена справжня допомога і дружня критика. Тов. Гуров закликає боротися з рецидивами формалізму і рапмівщини, які мають місце в окремих творах українських композиторів.

Тов. *Нахабін* (Одеса) говорить, що доповідь тов. Брескіна не задовольнила його, так само як і багатьох делегатів з'їзду, бо в ній не були висвітлені основні творчі питання, які хвилюють радянських композиторів.

Далі тов. Нахабін зупиняється на організаційних питаннях, які потребують, на його думку, чіткого і найскорішого розв'язання—про пропаганду творів радянських композиторів, про контрактацію і т. п., при чому відмічає необхідність оперативнішої роботи музикального відділу Управління в справах мистецтв при РНК УРСР і концертних організацій.

Тов. *Михайлов* (Сталіно) розповідає про бурхливий ріст музикальної культури Радянського Донбаса і про роботу композиторів.

Тов. Михайлов відмічає недостатню налагодженість творчого зв'язку композиторів Донбаса з оргкомітетом СРКУ, недостатню увагу секретаріату комітету: на листи не відповідали, рецензій на твори, які присилаються, не давали і т. д.

Тов. *Штогаренко* (Харків) звертає увагу на необхідність тісного зв'язку з виконавцями, які недосить ще включилися в роботу над творами радянських композиторів. Є такі визначні майстри, як Литвиненко-Вольгемут, Паторжинський, Донець, Гайдай, які виконують нові радянські твори, допомагають композиторам своїми цінними порадами, але це винятки. Треба, щоб Управління в справах мистецтв і філармонія серйозно зайнялись справою пропаганди творчості радянських композиторів. Тов. Брескіну в своїй доповіді слід було б спинитися на цьому питанні.

Тов. *Белза* (Київ) говорить про роботу редакції журналу „Радянська музика" і музикального сектору державного видавництва „Мистецтво". На обох ділянках робота була занедбана. Журнал існував без портфеля, ним ніхто не цікавився. Тільки за останній рік справа почала налагоджуватися.

Музсектор став друкувати великі твори, план його розширяється. В цьому році здається на виробництво клавір опери „Щорс" Б. М. Лятошинського, партитура другої симфонії Л. М. Ревуцького, великі твори В. С. Косенка, В. В. Грудіна і ін.

Тов. *Ткаченко* (Управління в справах мистецтв при РНК УРСР) говорить про організаційні неполадки у взаємовідносинах між оргкомітетом спілки радянських композиторів України і Управлінням в справах мистецтв. Ці неполадки відбиваються на діяльності композиторів і на пропаганді їх творів.

Не розроблено норм оплати музикальних творів. Існуюча система рецензій незадовільна. Багато композиторів не здають в строк замовлених їм творів.

Далі тов. Ткаченко повідомляє про план замовлень і про вже замовлені в цьому році твори.

Тов. *Козицький* (Київ) говорить, що більшість виступів на з'їзді незадовольнила його: мало було справжньої критики, мало оцінки пройденого шляху і настанов надалі. Доповідь тов. Брескіна була схематична і неповна, бо основні творчі питання в ній залишилися невисвітленими. В той же час у житті оргкомітету спілки радянських композиторів України за минулий період були і позитивні моменти: створені видатні опери „Щорс", „Перекоп", проведена конференція по масовій пісні і т. п.

Основним творчим питанням тов. Козицький вважає проблему народності, до розв'язання якої радянські композитори наблизились.

Необхідно приділити більше уваги створенню масової пісні.

Народний артист УРСР—орденоносець *І. С. Паторжинський* (Київ) зупиняється на роботі виконавської секції.

Декада радянської музики показала, що зв'язку між композиторами і виконавцями нема, а тим часом творчість композиторів Радянської України користується великою любов'ю і популярністю серед широких мас трудящих. Зважаючи на це, проблема виконання нових творів радянських композиторів набуває особливого значення. Тому треба, нарешті, налагодити діяльність виконавської секції спілки композиторів.

Далі тов. Паторжинський говорить про ту творчу допомогу, яку майстри-виконавці можуть і повинні подавати композиторам.

*Заст. голови правління СРКУ композитор П. О. Козицький.*

*Відповідальний секретар правління СРКУ засл. арт. УРСР І. А. Віленський.*

*Член президії СРКУ професор-орденоносець А. М. Луфер.*

*Член президії СРКУ композитор-орденоносець Л. М. Ревуцький.*

Тов. Паторжинський спиняється на ряді організаційних питань, зокрема на необхідності створити музфонд за зразком існуючого вже літфонду. Необхідно добитися збільшення паперових лімітів для друкування творів радянських композиторів.

Скульптор тов. *Гельман* передає делегатам з'їзду привіт від спілки радянських художників України.

Тов. *Зоровий* (Київ) підкреслює необхідність тіснішого контакту між письменниками і композиторами і аналізує окремі твори, зупиняючись на їх хибах, обумовлених низькою якістю текстів і лібретто.

Тов. *Пільщиков* (студент Київської консерваторії) говорить про необхідність організації роботи з молодими композиторами, які не дістають достатньої допомоги від оргкомітету спілки.

Тов. *Белий* (Москва) передає делегатам з'їзду братський привіт від московських композиторів. Тов. Белий говорить про завдання, які стоять перед радянськими композиторами в зв'язку з величезним ростом культурних потреб трудящих і тими небаченими можливостями творчого зростання, які дані композиторам в Радянському Союзі.

Далі тов. Белий зупиняється на ряді прослуханих ним творів українських радянських композиторів і аналізує їх.

Тов. *Компанієць* (начальник Управління в справах мистецтв при РНК УРСР) говорить про завдання радянського мистецтва, про ті вимоги, які пред'являються до радянських композиторів, оточених у нашій країні увагою і піклуванням партії й уряду.

Зупиняючись на цілому ряді творчих перемог радянських композиторів і майстрів-виконавців, тов. Компанієць порівнює становище творчих працівників—в Раданському Союзі і на Заході, у фашистських країнах, де мистецтво і його передові представники прирікаються на виродження і загибель. В СРСР розвивається соціалістичне мистецтво, яке стає класичним, поєднуючи високу ідейність з майстерністю.

Тов. Компанієць закликає радянських композиторів глибоко оволодіти зброєю марксистсько-ленінської теорії, вивчати закони суспільного розвитку, знати історію більшовицької партії, яка веде людство до комунізму.

Тов. *Віленський* (Київ) говорить про завдання, які стоять тепер перед радянськими композиторами, і про необхідність уважно стежити за ростом кожного окремого композитора, допомагати йому створювати творчу атмосферу, дружньою критикою сприяти виробленню стилю композитора.

Тов. *Фердман* (Київ) передає з'їзду палкий привіт від колективу Державного оркестру УРСР.

Тов. *Шварцштейн* (Харків) висловлює жаль, що поруч з доповіддю тов. Брескіна не була поставлена співдоповідь когонебудь з членів секретаріату, спеціально присвячена творчим питанням. Необхідність у такій доповіді очевидна, бо ці питання поки вивчаються недосить уважно: про багатьох композиторів нічого не говорять, ними не цікавляться, не стимулюють їх росту.

Тов. *Шейнін* (Київ) вказує, що творчому піднесенню перешкоджає не досить високий рівень критики. Багато визначних композиторів утримуються від прямої оцінки нових творів. Так, наприклад, тов. Ревуцький не висловлює виразної думки навіть там, де йому слід було б це зробити. А тим часом багато залежить саме від дружньої критики.

Далі тов. Шейнін говорить про те, що організована при спілці радянських композиторів України єврейська секція була бездіяльна і потребує реорганізації.

Тов. *Хоменко* (перший секретар ЦК ЛКСМУ) передає делегатам з'їзду палкий привід від ЦК ЛКСМУ і говорить про те виняткове значення, якого перший з'їзд композиторів Радянської України набуває саме тепер, коли вся країна готується до події величезної історичної важливості—XVIII з'їзду партії.

Тов. Хоменко приєднується до тих товаришів, які відзначали недосить високий рівень критики, необхідність забезпечення належної творчої атмосфери в спілці композиторів, перед якою стоять тепер дуже відповідальні завдання.

Одним з найсерйозніших завдань є робота в області дитячої музики, якій, на жаль, приділяють ще занадто мало уваги: нема нових пісень, якими треба систе-

матично поповнювати репертуар дітей, що ждуть від радянських композиторів нових високохудожніх творів.

Після заключного слова тов. Брескіна, який погодився з багатьма критичними зауваженнями товаришів, що виступали, з'їзд приймає резолюцію по звітній доповіді оргкомітету спілки радянських композиторів України і переходить до обговорення статуту спілки.

Ранкове засідання 28 лютого було присвячене постаттейному обговоренню статуту, проект якого доповідає композитор-орденоносець Б. М. Лятошинський.

Далі з'їзд приступає до виборів правління і ревізійної комісії.

## *Список членів правління спілки радянських композиторів України*

Віленський Ілля Аркадійович.
Вілінський Микола Миколайович.
Вериківський Михайло Іванович.
Гозенпуд Матвій Якимович.
Грудін Володимир Володимирович.
Данькевич Костянтин Федорович.
Клебанов Дмитро Львович.
Козицький Пилип Омелянович.
Луфер Абрам Михайлович.
Лятошинський Борис Миколайович.
Мейтус Юлій Сергійович.
Ольховський Андрій Васильович.
Паторжинський Іван Сергійович.
Ревуцький Лев Миколайович.
Штогаренко Андрій Яковлевич.

## *Список членів ревізійної комісії*

Белза Ігор Федорович.
Компанієць Григорій Ісакович.
Смекалін Василь Григорович.
Таранов Гліб Павлович.
Фоменко Микола Олексійович.

1 березня ц. р. відбувся перший пленум новообраного правління спілки радянських композиторів України.

Головою правління одноголосно обраний професор-орденоносець Б. М. Лятошинський,

заступником голови—композитор П. О. Козицький,

відповідальним секретарем—засл. арт. УРСР І. А. Віленський

членами президії—професори-орденоносці А. М. Луфер і Л. М. Ревуцький.

Відповідальним редактором журналу „Радянська музика" затверджений О. Л. Брескін, заступником редактора — І. Ф. Белза.

## *Резолюція*
## *першого республіканського з'їзду радянських композиторів України*

Перший з'їзд спілки радянських композиторів України зібрався в чудову сталінську епоху, в епоху торжества соціалістичного ладу, коли партія більшовиків готується до свого історичного XVIII з'їзду—з'їзду побідоносного руху вперед, до комунізму.

Великі події сталися в житті партії і нашої країни за останні роки. Розгромлені і викорчувані ворожі троцькістсько-бухарінські і буржуазно-націоналістичні гнізда фашизму. Розв'язані основні історичні завдання другої п'ятирічки, остаточно ліквідовані всі експлуататорські класи і повністю знищені причини, які породжують експлуатацію людини людиною.

Стираються класові грані між трудящими СРСР. Зникають і стираються економічні і політичні протиріччя між робітниками, селянами і інтелігенцією.

Могутньою, непереможною силою є морально-політична єдність радянського народу і його рідної комуністичної партії.

В тезисах доповіді товариша Молотова на XVIII з'їзді ВКП(б) яскраво окреслені роль і завдання радянської інтелігенції в зв'язку з виконанням третього п'ятирічного плану:

„В нинішніх умовах, коли в СРСР безроздільно панують соціалістичні форми господарства, соціалістична власність, соціалістична організація праці, коли вирішального значення для успіху нашої справи набуває комуністична свідомість у роботі на користь нашої держави, народу і всіх трудящих—гігантськи піднімається роль радянської інтелігенції, уміючої по-більшовицькому працювати, по-більшовицькому боротися за піднесення культурності і комуністичної свідомості трудящих".

Завдання піднесення культурності і виховання комуністичної свідомості трудящих зобов'язують композиторів до відповідальної і почесної діяльності, закликають до всемірної боротьби за високу якість музикальних творів, сповнених пафосом героїчної боротьби трудящих за комунізм, творів, які відображають величну і радісну епоху Леніна—Сталіна.

Композитори Радянської України до свого з'їзду прийшли з великими творчими досягненнями, створивши опери „Щорс" і „Перекоп", ряд музкомедій і балетів, симфонічних, камерних творів, масових і дитячих пісень. Однак, відповідальне завдання втілення в музиці образів героїчного минулого і радісного теперішнього нашої батьківщини ще недосить розв'язане радянськими композиторами України.

Композитори повинні створити високохудожні, різні по жанрах, видатні по майстерності твори на теми про Сталінську Конституцію, про чудову непохитну дружбу радянських народів, твори про високий патріотизм доблесних синів соціалістичної вітчизни, героїв непереможної Червоної Армії, твори, які прославляють видатних діячів радянського народу, героїв праці, які оспівують народний стахановський рух, твори, які натхненно увічнюють образи великих геніїв людства Леніна і Сталіна.

З'їзд звертає увагу композиторів на необхідність посилення творчої роботи в області музики для дітей, пісень і маршів для Червоної Армії, педагогічної літератури, художньої обробки післяжовтневого фольклору, комічної опери і різних жанрів побутової музики.

З'їзд закликає композиторів до активної творчої діяльності, яка грунтується на принципах соціалістичного реалізму, до непримиримої боротьби з усякими відхиленнями в сторону формалізму і натуралізму в музиці.

З'їзд відмічає, що за звітний період оргкомітет провів значну роботу по згуртуванню творчих сил української радянської музики, проявив ініціативу в написанні творів на оборонну тематику, творів до ювілею великого поета-революціонера Т. Г. Шевченка, а також поставив перед композиторами ряд творчих проблем (конференції по масовій пісні, по обробці української народної пісні, по створенню курсу історії української музики).

Разом з тим з'їзд відмічає, що оргкомітет не зумів очолити творчу роботу обласних оргкомітетів, мобілізувати критичну думку навколо творів українських радянських композиторів, а також не зумів організувати пропаганду творчості композиторів.

З'їзд ставить перед новим правлінням такі найважливіші завдання:

1. Звернути головну увагу на піднесення творчої роботи в композиторських організаціях. Правління повинно бути центром творчої думки, що керує творчою діяльністю композиторів і музикознавців.

2. Знайти живі, гнучкі і дійові форми виховної роботи серед композиторів, особливо композиторської молоді.

3. Всемірно зміцнювати зв'язок з спілками композиторів братських республік, обмінюючись найкращими творами, влаштовуючи спільні обговорення творчих питань, систематично інформуючи братські організації композиторів про життя і діяльність української спілки композиторів.

4. Доручити правлінню спілки вжити заходів до встановлення найтіснішого контакту з творчими працівниками і спілками і зокрема вжити заходів до організації будинку творчості.

5. Разом з Управлінням в справах мистецтв при РНК УРСР упорядкувати систему творчих замовлень, звернувши особливу увагу на необхідність враховувати творчу індивідуальність композиторів.

6. Доручити правлінню поставити питання про перегляд тарифів по оплаті музикальних творів за виконання і друкування.

7. Рішуче поліпшити пропаганду творів радянських композиторів, добившись тісного зв'язку з виконавськими організаціями, посилення впливу на них, залучення виконавців до роботи спілки.

8. Поставити перед керівними органами питання про корінну перебудову роботи музикального сектору видавництва „Мистецтво", який абсолютно не задовольняє запитів музикальної громадськості, про виділення музикального сектору видавництва в окреме музикальне видавництво.

9. Звернути серйозну увагу на стан музикальної критики, поліпшити роботу журналу „Радянська музика", активізуючи критичну діяльність композиторів і музикознавців навколо принципіальних питань радянської музики.

Одночасно клопотатися перед Управлінням в справах мистецтв при РНК УРСР про щомісячний випуск журналу „Радянська музика"

10. Поставити питання про створення музею музикальної культури, де б зосереджувалися музикальні інструменти, рукописи сучасних композиторів, а також скупчувалися рукописи і архівні матеріали, розпорошені тепер по різних наукових закладах.

11. Добитися найскорішого утворення всесоюзної композиторської організації.

12. Поліпшити виробничо-побутові умови роботи композиторів.

13. Враховуючи, що відсутність такої організації, як музфонд, зовсім позбавляє композиторів будьякої матеріально-побутової допомоги, бо всі відрахування за виконання музикальних творів (опери, музкомедії і т. д.) надходять тільки в літфонд, а більшість членів спілки, займаючись творчою роботою, не перебуває на службі і тому не застрахована,—доручити правлінню спілки поставити питання перед відповідними органами про створення в законодавчому порядку при спілці композиторів музфонду, на який покласти проведення роботи по матеріально-побутовому обслужуванню композиторів, що сприятиме їх творчій діяльності.

З'їзд закликає всіх членів спілки до активної і глибокої роботи по підвищенню свого ідейно-політичного рівня, до вивчення творів класиків марксизму-ленінізму, до вивчення „Короткого курсу історії ВКП(б)", до безперервного художнього удосконалення і боротьби за високу майстерність і культуру, до створення повноцінних музикальних творів, достойних великої епохи Леніна—Сталіна.

*Голова правління спілки радянських композиторів України професор-орденоносець Борис Миколайович Лятошинський.*

*Кафедра історії музики Київської державної ордена Леніна консерваторії*
*Керівник проф. А. В. Ольховський*

# *Нотографія і бібліографія творчості Б. М. Лятошинського*[1]

*Ігор Белза*

## *I*

## *МУЗИЧНІ ТВОРИ Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО*

| Opus | Назва твору | Рік створення | Видання | Примітки |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Перший струнний квартет (d-moll)<br>I. Allegro<br>II. Allegro scherzando e leggiero<br>III. Lento ma non troppo<br>IV. Allegro energico | 1915 | ДВОУ „Мистецтво". 1934. Партитура і партії. Тир. 800 | Присвяч. Р. М. Глієру |
| 2 | Перша симфонія для великого оркестру (A-dur)<br>I. Allegro moderato<br>II. Lento<br>III. Allegro con brio | 1918—19 | Рукопис | |
| 3 | Фантастичний марш для великого оркестру | 1920 | Рукопис | |
| 4 | Другий струнний квартет (A-dur)<br>I. Allegro non troppo<br>II. Intermezzo. Molto lento<br>III. Allegro vivace e leggiero<br>IV. Allegro molto | 1922 | Музсектор Госиздата — Universal Edition, 1930. Партитура і партії. Тир. 300 | Присв. квартету ім. Вільома |
| 5 | Три романси для баса і ф-но<br>№ 1. Після бою (Ів. Бунін)<br>№ 2. На кладовищі (Ів. Бунін)<br>№ 3. Стародавня пісня (Г Гейне) | 1922 | <br>ДВУ, 1929, тир. 1000<br>Рукопис<br>ДВУ, 1929, тир. 1000 | |
| 6 | Три романси для низького голосу і ф-п<br>№ 1. Проклятое место (Ф. Геббель) | 1922 | Музсектор Госиздата, 1925, тир. 1000 | |

[1] Цей покажчик складений для дисертації „Творчість Б. М. Лятошинського", над якою працює І. Ф. Белза.

| Opus | Назва твору | Рік створення | Видання | Примітки |
|---|---|---|---|---|
| | № 2. Листья шумели уныло (А. Плещеев)<br>№ 3. Зарыт на дальнем перекрестке (Г Гейне) | | Рукопис | Існує кілька відбитків цього видання, яке не вийшло з друку в зв'язку з ліквідацією видавництва „КМП" |
| 7 | Тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі<br>I. Allegro non troppo<br>II. Lento con freddezza<br>III. Allegro fermamente | 1922 (1925) [1] | Музсектор Госиздата — Universal Edition. 1928. Тир. 300 | |
| 8 | Два романси на тексти К. Д. Бальмонта для низького голосу, струнного квартету, кларнета, валторни і арфи<br>№ 1. Камыши<br>№ 2. Подводные растения | 1923 | Рукопис | |
| 9 | „Лунные тени". 4 романси для високого голосу і ф-п<br>№ 1. И месяц белый... (П. Верлен)<br>№ 2. Прелюдия (И. Северянин)<br>№ 3. Новолуние (К. Бальмонт)<br>№ 4. Исчезновение луны (О. Уайльд) | 1923 | Музсектор Госиздата, 1924, тир. 200 | |
| 10 | Два романси на тексти П. Б. Шеллі для високого голосу і ф-п<br>№ 1. Мечты в одиночестве вянут<br>№ 2. Луна | 1924 | Музсектор Госиздата, 1926, тир. 300 | |
| 11 | „Чайка". Романс для високого голосу і фортепіано (К. Бальмонт) | 1924 | Музсектор Госиздата, 1926, тир. 1000 | На обгортці цього видання помилково зазначено „ор. 12", а в тексті теж помилково — „ор. 11 № 2" |
| 12 | „Из М. Метерлинка". Два романси для голосу і фортепіано<br>№ 1. Кто-то мне сказал<br>№ 2. Когда жених вошел | 1924 | <br>Музсектор Госиздата, 1926, тир. 1000<br>Рукопис | |
| 13 | Перша соната для фортепіано | 1924 | Музсектор Госиздата, 1926, тир. 1000 | Присвяч. В. Стешенко |

[1] Цифри в дужках означають дату останньої редакції.

| Opus | Назва твору | Рік створення | Видання | Примітки |
|---|---|---|---|---|
| 14 | Три романси на тексти П. Б. Шеллі для високого голосу і фортепіано<br>№ 1. Пусть отзвучит гармоничное, нежное пение<br>№ 2. Я ласк твоих страшусь<br>№ 3. Доброй ночи | 1924 | Музсектор Госиздата, 1926, тир. 300 | Присв. М. Царевич |
| 15 | Два романси для баса і фортепіано<br>№ 1. Озімандія (П. Шеллі)<br>№ 2. Когда я в бурном море плавал (Ф. Сологуб) | 1924 | ДВУ, 1929, тир. 1000<br>Рукопис | |
| 16 | „Отражения". 7 п'єс для ф-п<br>№ 1. Maestoso e con fermezza<br>№ 2. Velutato assai<br>№ 3. Tempestoso<br>№ 4. Disperato e lugubre<br>№ 5. Come di lontananza<br>№ 6. Ironicamente, misurato assai<br>№ 7. Con agitazione | 1925 | Укр. муз. видавництво, 1931, тир. 500 | |
| 17 | Три романси на тексти стародавніх китайських поетів для високого голосу з оркестром<br>№ 1. В свой дом золотые ступени я вымыла...<br>№ 2. Я стою у яшмових ступеней....<br>№ 3. Живу я одна на просторе... | 1925 (1934) | Рукопис | |
| 18 | Друга соната для фортепіано (соната-балада) | 1925 | ДВУ, 1930 тир. 1000 | Присв. М. Я. Мясковському |
| 19 | Соната для скрипки і ф-но<br>I. Allegro impetuoso<br>II. Tempo precedente. Sostenuto e tranquillo<br>III. Allegro molto risoluto | 1926 | Музсектор Госиздата — Universal Edition. 1928, тир. 300 | Присв. І. Ф. Белза |
| 20 | Увертюра на 4 українські народні теми для великого оркестру. Партитура.<br>Переклад для ф-п в 4 руки (автор) | 1926 | „Мистецтво", 1939, тир. 300<br>Укр. муз. вид-во, 1931, тир. 500 | Перша премія на укр. конкурсі до десятиріччя Жовтня |
| 21 | Третій струнний квартет<br>I. Preludio. Agitato assai<br>II. Notturno. Lento.<br>III. Scherzo. Allegro vivace, quasi presto<br>IV. Intermezzo. Allegro non troppo<br>V. Postludio. Allegro impetuoso | 1928 | Муз. вид. Київськ. Держ. муз. тресту, 1932, тир. 500. Партитура і партії | |
| 22 | Балада для фортепіано | 1928 | Рукопис | |

| Opus | Назва твору | Рік створення | Видання | Примітки |
|---|---|---|---|---|
| 23 | „Золотий обруч". Музична драма на 4 акти, 9 картин. Лібретто Я. Мамонтова за повістю Ів. Франка „Захар Беркут". Рос. переклад І. Вишневецького | 1929 | Клавір виданий Великим оперним театром СРСР під назвою „Железный обруч", 1931, тир. 40 | Опера „Золотий обруч" відома також під назвою „Захар Беркут" і „Беркути" |
| | Окремі видання: | | | |
| | 1. Аріозо Максима „Я — смерд... вона — боярська донька" (тенор) | | Муз. вид. Київськ. Держ. муз. тресту, 1931—32, тир. 1000 | |
| | 2. Пісня Мирослави „Ніч огні запалила" (сопрано) | | | |
| | 3. Оповідання Захара Беркута „Давно, давно те діялось" (бас) | | | |
| | 4. Монолог Тугара Вовка „Там смерди... тут монголи" (баритон) | | | |
| | Сюїта для великого оркестру<br>1. Увертюра<br>2. Галицький танец<br>3. Східні танці | | ДВОУ. „Мистецтво". 1933—34. Партитури, тир. 300 | |
| 24 | Сюїта для симфонічного оркестру (із музики до кінофільмів) | 1931—32 | Рукопис | |
| 25 | Три п'єси на народні таджикські теми для скрипки і фортепіано<br>№ 1. Памірська мелодія.<br>№ 2. Спокійна пісня<br>№ 3. Танець | 1932 | „Мистецтво", 1934, тир. 300 | |
| 26 | Друга симфонія для великого оркестру<br>I. Lento tenebroso e con maestà. Allegro deciso ed impetuoso<br>II. Lento e tranquillo (alla ballata)<br>III. Allegro tumultuoso | 1935—36 | Рукопис | |
| 27 | Чотири романси на тексти О. С. Пушкіна<br>№ 1. Три ключа<br>№ 2. Там на брегу<br>№ 3. На холмах Грузии<br>№ 4. Мне бой знаком | 1937 | „Мистецтво", 1939 тир. 850<br>„Мистецтво", 1937, тир. 2500<br>Рукопис | № 2 надрук. також у № 5 журн. „Радянська музика" за 1937 рік (нотний додаток) |
| 28 | Десять обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано<br>№ 1. Ой, не спиться й не лежиться<br>№ 2. Хилітеся, густі лози<br>№ 3. Козака несуть і коня ведуть<br>№ 4. Мала мати одну дочку<br>№ 5. Сніжок іде, метіль мете | 1937 | „Мистецтво", 1939 („П'ять обробок українських народних пісень") | |

| Opus | Назва твору | Рік створення | Видання | Примітки |
|---|---|---|---|---|
| | № 6. Ой, коню, мій коню<br>№ 7. Світи, світи, місяченьку<br>№ 8. Червоная калинонька<br>№ 9. Гаю, гаю, зелен розмаю<br>№ 10. Ой, коли б я була знала | | Рукопис | |
| 29 | „Щорс"— опера в 5 актах. Лібретто І. А. Кочерги і М. Т. Рильського. Російський переклад І. Ф. Белза | 1937 (1938) | Клавір опери друкує держ. вид-во „Мистецтво" | |
| | Окремі видання: | | | |
| | Дві пісні з опери „Щорс" для хору з супроводом ф-но<br>1. Пісня Богунського полку<br>2. Фінальна пісня | | „Мистецтво", 1938, тир. 2500 | „Пісня Богунського полку" надрукована також в журн. „Советская музыка", 1937 р., № 11—12 (нотн. додаток) |
| | Дві арії з опери „Щорс" для баритона в супр. ф-но<br>1. Товариші, це не останній бій (перша арія Щорса)<br>2. Настане день, і встане вся земля (друга арія Щорса) | | „Мистецтво", 1938, тир. 1500 | |
| | Урочистий марш до всеукраїнської музичної олімпіади (F-dur). Інструментовка І. Михайловського (дух. орк.). | 1931 | Партитура — нотний додаток до журналу „Музика мас", 1931, № 1. Партії—„Укр. муз. вид-во", 1931, тир. 1000 | |
| | Похідний марш для духового оркестру (Es-dur) | 1932 | „Мистецтво", 1935. Партитура, тир. 1000 | |
| | Другий похідний марш для духового оркестру (f-moll) | 1936 | „Мистецтво" Партитура і партії, тир. 200 | |
| | „Тече вода в синє море" для мішаного хору і ф-но. Слова Т. Г. Шевченка | 1927 | „Київське музичне підприємство" (КМП), тир. 2000 | В збірнику хорових пісень на слова Т. Г. Шевченка |
| | „Є карії очі". Романс для високого голосу і фортепіано | 1927 | КМП, тир. 1000 | |
| | „Заповіт" Т. Г. Шевченка. Обробка для мішаного хору і великого симфонічного оркестру. Партитура | 1939 | „Мистецтво" 1939, тир. 350 | |
| | Клавір (авторський переклад) | | „Мистецтво" 1939, тир. 2500 | |
| | „Про Кармелюка"— українська народна пісня в обробці для мішаного хору і фортепіано | 1932 | „Мистецтво", 1936, тир. 10000 | „Укр. нар. пісня"— збірник пісень для хору, вип. II |

| Opus | Назва твору | Рік створення | Видання | Примітки |
|---|---|---|---|---|
| | Дві українські народні пісні в обробці для середнього голосу з супроводом ф-но<br>№ 1. Ой, у полі тихий вітер віє<br>№ 2. Ой, давно, давно | 1934 | „Мистецтво", 1935, тир. 2000<br>Друге видання — 1937, тир. 2500 | |
| | Дві єврейські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано | 1937 | Перша пісня („Генселах") надрукована в „Збірнику єврейських пісень", МУЗГИЗ, 1939 | |
| | П'ять п'єс на основі українських народних пісень для дерев'яних духових інструментів і фортепіано<br>№ 1. Гавот (флейта і ф-п)<br>№ 2. Вальс (кларнет і ф-п)<br>№ 3. Менует (гобой і ф-п)<br>№ 4. Анданте (англ. рожок і ф-п)<br>№ 5. Сарабанда (фагот і ф-п) | 1939 | | Науково-дослідна кафедра Київськ. ордена Леніна консерваторії |
| | Музика до синхронізованого фільму „Кармелюк" | 1932 | Виробництво Київської кіностудії | |
| | Музика до синхронізованого фільму „Два дні" (Батько і син) | 1933 | | |
| | Музика до звукового фільму „Іван" | 1933 | | Разом з Ю. С. Мейтусом |
| | Музика до звукового фільму „Бійці та пісні" | 1935 | | |
| | Музика до звукового фільму „Кришталевий палац" | 1934 | | Разом з І. Ф. Белза |
| | Музика до звукового фільму „Новели про льотчиків-героїв" | 1937 | | |
| | Музика до п'єси Вс. Вишневського „Оптимістична трагедія" | | | Для Київського театру Рос. драми |

## *II*

## *РЕДАГУВАННЯ І ОРКЕСТРОВКА*

1. *М. В. Лисенко* — Енеїда. Комічна опера. Редакція й оркестровка. 1927.
2. *Ц. Пуні* — Есмеральда. Балет. Оркестровка в співробітництві з Р. М. Глієром. 1928.
3. *Р. М. Глієр* — Червоний мак. Балет. Оркестровка в співробітництві з автором ex aequo. 1929.
4. *Р. М. Глієр* — Комедіанти. Балет. Оркестровка в співробітництві з автором ex aequo. 1931.
5. *Р. М. Глієр* — Шах-Сенем. Опера. Оркестровка частини першої редакції опери.
6. *М. В. Лисенко* — Тарас Бульба. Опера. Оркестровка нової редакції опери (Л. М. Ревуцький). 1936 — 37 р.

## III

### БІБЛІОГРАФІЯ [1]


1. *Белза Іг.* — Про творчість Б. М. Лятошинського. „Радянська музика", 1934, № 10.

1а. *Белза Іг.* — О творчестве Б. Лятошинского. „Советская музыка", 1935, № 1.

2. *Белза Іг.* — Пушкінські романси Б. М. Лятошинського. „Радянська музика", 1937, № 5.

3. *Белза Іг.* — Борис Лятошинский. „Музыка" 1937, № 32.

4. *Белза Іг.* — Творчий шлях Б. М. Лятошинського. „Радянська музика", 1938, № 2.

5. *Белза Іг.* — Нові обробки музики до „Заповіту" Т. Г. Шевченка. „Радянська музика", 1939, № 2.

6. *Вишневецький І.* — „Щорс". „Радянська музика", 1938, № 5.

7. *Глієр Р. М.* — Про музику опери „Щорс". „Радянська музика", 1938, № 5.

8. *Грудін В. В.* — Опера „Щорс" композитора Б. Лятошинського. „Радянська музика", 1938, № 1.

9. *Козицький П.* — Борис Лятошинський і його опера „Золотий обруч". Передмова до лібретто опери. Харків, 1930.

10. *Кочерга І. А., Рильський М. Т.* — „Щорс". Лібретто опери. Київ, 1938.

11. *Браудо Е. М.* — История музыки (сжатый очерк), изд. 2. М., 1935.

12. Большая Советская Энциклопедия, том 37.

13. Малая Советская Энциклопедия, том. 6.


*Додаток*

### ГРАМЗАПИС ТВОРІВ Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО

I. Уривки з опери „Щорс":

а) Танець з III акту (симф. оркестр).

б) Арія Щорса з IV акту „Настане день і встане вся земля" (засл. арт. УРСР *А. Іванов*).

в) Балада про Богуна з III акту (нар. арт. УРСР, орденоносець *М. І. Донець*).

г) Пісня Галі з IV акту „Ой, там за горою сонечко сідає" (арт. *М. П. Єгорова*).

д) Пісня походу на Київ з IV акту „Не спіши, лукава зрада..."

е) Пісня Богунського полку (Ансамбль червоноармійської пісні й танцю).

II. Обробки народних пісень:

а) Ой, не спиться й не лежиться } арт. *М. П. Єгорова.*

б) Хилітеся, густі лози... }

в) Ой, у полі (засл. арт. УРСР *З. Гайдай*).

[1] В цей список не ввійшли численні газетні статті, замітки і рецензії.

# *Камерно-вокальна творчість Мусоргського*

***Тетяна Донская***

В 1883 р. в журналі „Русская старина" з'явилася стаття „Перов и Мусоргский". Обидва художники, долю, життя і творчі шляхи яких так сміливо зіставляє автор, вмерли—перший за рік, другий за два роки до появлення статті.

Небувале зіставлення двох представників російського мистецтва, з яких один був живописець, а другий музикант, могла зробити тоді тільки одна людина; цією людиною був В. В. Стасов.

Особистий друг і Перова і Мусоргського, які, за його словами, один одного зовсім не знали і ніколи не зустрічалися в житті,—Стасов не тільки спостерігав цю, за його виразом, „дивну паралельність" їх творчого шляху, але й сам підштовхував і направляв їх, як міг це робити тільки він і як робив у відношенні багатьох представників різних галузей російського мистецтва протягом своєї піввікової громадської діяльності.

„Головні риси фізіономії обох художників, і Перова, і Мусоргського,—говорить Стасов,—це були народність і реальність. В цьому полягала вся їх художня натура, тут лежала вся їх сила і талант"

„Російський кріпосний світ—ось де істинна сфера вищих найдосконаліших творів Перова і Мусоргського. Тут виявилась глибока сила, оригінальність, новизна, це було істинне завдання їх життя, і саме його обидва вони виконували з величезною досконалістю"

„... Ніколи за все життя вони не малювали мужиків, які живуть приспівуючи і мило розмовляють сидячи на завалинці, ніколи їх пензель не брехав не фальшивив"[1].

Стасов говорить: „вони малювали", їх пензель ніколи „не фальшивив". Саме Мусоргського—цього живописця в музиці ці слова характеризують якнайяскравіше.

Тісний зв'язок творчості композитора з суміжними мистецтвами, орієнтація на них і зокрема на живопис були надзвичайно характерні для нього. Враження від картин давали Мусоргському натхнення для музикального переказу. Яскравим прикладом тут можуть бути „Картинки с выставки"—музикально перевтілені малюнки любимого друга Модеста Петровича—архітектора Гартмана, і балада „Забытый", що немов домальовує події, один з моментів яких зображений в картині Верещагіна.

Шукаючи найбільшої виразності, прагнучи розкрити перед людьми життя, як воно є, і показати правду, „яка б вона ні була солона"[2], Мусоргський приходить до живописної образотворчості, що робить його речі реально і зорово відчутними. З цих же шукань правди життя випливає і творчий метод великого композитора.

Мусоргський весь час спостерігає. Вглядаючись у селянський побут, він вслухається в інтонації мови, в звучання життя і музикально втілює ці зарисовки з натури.

На кожному кроці у нього зустрічаємось з ескізами, начерками, варіантами і, як ескізи з натури в живопису, вони вільні по формі, виразні, правдиві і художньо повноцінні.

Цілком вірно вказує Ігор Глебов[3], що варіант у Мусоргського—не випадкове, а органічне явище. Ця видимість незакінченості, імпровізаційність, яка трактувалася

---

[1] В. Стасов. Статьи о Мусоргском, ГИЗ, М., 1923.
[2] А. Н. Римский-Корсаков. М. П. Мусоргский. Письма и документы. Музгиз, 1932.
[3] Игорь Глебов. Мусоргский. Опыт характеристики. Гиз. 1923.

сучасниками (навіть друзями) як невмілість, обумовлена ескізністю творів Модеста Петровича. Підзаголовки ряду вокальних речей говорять про те, що і сам композитор відчував близькість їх до аналогічних зразків образотворчого мистецтва.

Так, „Калистратушка" названий ним „етюдом в народному стилі", при чому безсумнівно тут мається на увазі те значення слова „етюд", яке воно має в живопису, а не в інструментальній музиці. „Семинарист"—зветься „картинкою з натури" А „Светик Савишна" хоч і не має такого підзаголовка, але композитор сам говорив, що образ юродивого, який признається в любові молоденькій жінці, соромлячись сам себе і свого юродства,—списаний ним з натури[1].

Проте, поруч з вказаними підзаголовками зустрічаються і такі, як „музыкальный рассказ" („Листья шумели уныло"), „рассказ для голоса" („Пирушка"). Все це підкреслює, що Мусоргський, прагнучи передати в музиці емоціональну і реальну виразність людської мови, не міг обійтися без мистецтва, зв'язаного з словом.

Тому вокальна музика (тобто музика, яка не існує без тексту) в її великих і малих формах стала його стихією. Цікаво відмітити, що застосовуючи засоби, вживані в літературі, композитор не виходить з готових літературних образів, готових зразків художнього організованого слова, а музикально втілює живу мову. Готовий поетичний текст Модест Петрович завжди використовує лише як матеріал, змінюючи його відповідно до задуманого образу і підпорядковуючи своєму замислу.

Нарешті, вдаючись до суміжних мистецтв в шуканнях засобів виразності, що сприяли б конкретизації образу, він не міг обминути сценічні методи передачі, які могли надати його музикальному живопису об'ємного виразу, і сміливо вводить їх у вокально-камерний жанр. Так, навіть найдрібніші камерні вокальні твори, не призначені для сцени, рясніють ремарками режисерського характеру.

Досить взяти одну сторінку з колискової пісні „Спи, усни, крестьянский сын", щоб показати, як автор ні на хвилинку не забуває про те, що пісня ця буде кимсь виконана, і точно вказує, як саме треба її співати, щоб авторський замисел був розкритий найповніше („скрадывая звук", „сквозь сон", „говорком", „засыпает").

Вбачаючи в мистецтві „засіб для бесід з людьми, а не мету" (див. автобіографічну записку), Мусоргський мобілізує всю майстерність, запозичає у майстрів світового мистецтва методи освоєння матеріалу, підходу до нього, методи творчої переробки (література), живу передачу (живопис), драматургію і, підпорядковуючи все специфіці музикальної виразності, створює шедеври музикального мистецтва.

„Головні риси фізіономії обох художників, і Перова, і Мусоргського—це були народність і реальність",—говорив Стасов.

Дійсно всі відмічені нами особливості творчого методу Мусоргського говорять нам про художника-реаліста, що глибоко розуміє величезну громадську роль мистецтва, якому він подвижницьки віддав усе своє життя.

Але реалізм Мусоргського—явище зовсім не виняткове і непоодиноке. Навпаки, це явище треба розглядати в генетичному зв'язку не тільки з реалістичним напрямом російської музики середини XIX ст., але і з загальними течіями тодішнього російського мистецтва—в усіх його формах—яке розвивалося саме в напрямі реалізму

Найвидатніші представники російської громадської думки, теоретики російського мистецтва—Бєлінський, Чернишевський і Добролюбов—створювали нову естетику, яка не тільки виходила з загального повороту російського мистецтва до реалізму, але і штовхала мистецтво далі до нових перемог в тому ж напрямі. Не випадково „бунт 13" живописців (1863 р.), який потряс рутинний спокій Академії художеств і був могутнім поштовхом до створення так званих „пересувних виставок", де об'єдналися всі тодішні молоді демократи-реалісти живопису,—збігся в часі з зародженням „нової російської школи" в музиці.

Бунтарство юних художників, на чолі з Крамским близько споріднене з юнацьким запалом балакіревців. Ці дві групи схожі між собою і по ідейних настановах, і по творчих прагненнях, і по тій історичній ролі, яку довелось їм відіграти—кожному в своїй галузі—в розвитку російського національного мистецтва, і по тій творчій атмосфері взаєморозуміння і взаємодопомоги, яка панувала в обох групах і яка в історії мистецтв усіх часів і народів є безприкладною.

---

[1] „Письма и документы".

„Могучая кучка“ з її ідеєю культивування вітчизняної національної музики була підготовлена діяльністю таких колосів російської музики, як Глінка і Даргомижський.

Один тільки Глінка охоплює кілька етапів загального розвитку російської музики: Глінка—це російський класицизм, російський романтизм і початок російського реалізму, який знайшов безпосереднє продовження в творчості Даргомижського. Саме через Даргомижського в російську музику ввійшла проста людська мова, ввійшла „маленька“ людина і її гірке життя, повне бідувань і принижень.

Вимога художньої правди для Даргомижського була цілком усвідомленим творчим завданням і метою в житті; ця риса споріднює його з Мусоргським, який вважав Даргомижського своїм ідейним вчителем; чарівні твори Модеста Петровича—„Дитя с няней“ і „Колыбельная Еремушке“ присвячені і вчителю музикальної правди Даргомижському. Але продовжуючи і поглиблюючи реалізм останнього, Мусоргський створив свою гармонійну естетичну концепцію, співзвучну загальним настроям в сучасному йому мистецтві. „Художнє зображення однієї краси,—говорить він,—... грубе ребячество—дитячий вік мистецтва. Найтонші риси природи людини і людських мас... ось справжнє покликання художника...“[1] „Вимоги мистецтва, які ставляться до сучасного діяча, такі величезні, що здатні поглинути всю людину. Минув час писань на дозвіллі; всього себе подай людям“[2].

Генетичний зв'язок цих поглядів з загальновідомими основними положеннями естетики Чернишевського, Бєлінського, Добролюбова—очевидний. Таке ж прагнення до правди, таке ж розуміння широких громадських завдань мистецтва бачимо у сучасних композиторів представників образотворчого мистецтва (Рєпін, Антокольський та ін.). Отже Мусоргський по своїх поглядах стояв поруч і разом з найбільш передовими людьми його часу, найбільш передовими виразниками громадських зрушень в Росії 60-х років.

Реаліст-демократ Мусоргський в більшій мірі є учнем Чернишевського і Добролюбова і в більшій мірі соратник і собрат Перова, Рєпіна і Антокольського, ніж його друзі—кучкісти. Це обумовило його особливе, „крайнє“ становище всередині „нової російської школи“ і наклало відбиток на творчий шлях композитора.

Тематика романсів і пісень Мусоргського дуже різноманітна: тут бачимо і зображення селянського життя в усій його гіркій правді („Калистратушка“, „Спи, усни, крестьянский сын“, „Гопак“, „Ах, ты, пьяная тетеря“, „Сиротка“, „Колыбельная Еремушке“) і обрисовка різночинців „Семинарист“, „Козел“, „Стрекотунья-белобока“, „Пирушка“, і нарешті, картинки з життя дітей. В даному разі композитор зображає дітей свого кола. Це діти, що мають нянь і окрему кімнату—дитячу, де і відбуваються події, про які розповідає композитор (цикл („Детская“).

Побутовий і соціальний колорит тут виступає з винятковою конкретністю і в той же час психологічна характеристика окремих пейзажів дана дуже глибоко і тонко.

Для всіх цих речей дуже характерне використання найрізноманітніших мовних інтонацій—чи буде це народна пісня-„сказ“, говір, голосіння, проста розмовна інтонація чи дзвінкі дитячі вигуки.

На цих творах Модест Петрович відточував своє перо, шукав і знайшов себе, виробив нові засоби музикальної виразності.

Уже в перших двох десятках романсів і пісень ми знаходимо справжнього Мусоргського—самобутнього, правдивого, глибоко зв'язаного з народною тематикою, народною піснею, народним говором, Мусоргського, який яскраво малює картини тяжкого життя російського закріпаченого селянства. „Калистратушка“, „Спи, усни, крестьянский сын“,—тут виступає вже той Мусоргський, якого так яскраво охарактеризував Стасов, порівнюючи його з Перовим.

Ці ж твори підготовували і оперну творчість композитора. Через них прийшов він до тих філософськи узагальнених, психологічно поглиблених образів величезної сили, які вражають нас в „Борисе Годунове“.

„Светик Савишна“, „Семинарист“, „По грибы“, „Озорник“, „Козел“—жанрові картинки, повні справжнього юмору і життерадісності, картинки, які підготували собою всі жанрові сцени „Бориса“—сцену в корчмі, образ корчмарки, монахів-

---

[1] Лист до В. В. Стасова від 1872 р. („Письма и документы“, № 109).
[2] Там же, 1880 р. (№ 224).

бродяг, юродивого і дітей, які його дражнять і т. д. А поруч „Сиротка", „Колыбельная Еремушке"—психологічно поглиблені речі, які відіграли не меншу роль у підготовці оперної творчості Мусоргського. Однак „Борис Годунов", будучи явищем винятковим в історії російської опери, має все ж собі аналога, близького по ідеї, по концепції і трактовці історичного сюжету: це—„Псковитянка" Римського-Корсакова. Дрібні ж вокальні твори, які підготували „Бориса", не мають нічого рівного собі чи аналогічного в романсовій творчості „могучої кучки".

Соціальна правда життя, дана в центральному образі кожної з цих речей, звукова правда передачі інтонацій російської народної мови, живописність зображення конкретних деталей обстановки і, нарешті, авторські вказівки режисерського порядку виводять згадані твори з рамок звичайних зразків вокальної камерної музики, роблять їх несхожими на звичайні романси і пісні, перетворюють їх у маленькі драми, які потребують костюмів і сценічного оформлення для свого виконання.

Цей новий тип романсу—у вигляді музикально-побутової сценки—вперше з'явився у Даргомижського. Однак його „Мельник", „Титулярный советник", „Старый капрал"—тільки початок тієї лінії, яку Мусоргський розвинув і утвердив.

Його ранні романси-сценки (головним чином на селянські і міські теми)—соціально насичені, майже агітаційні. В подачі їх часто звучить чисто гоголівська нотка сміху крізь сльози, яка споріднює композитора з сучасною йому літературою.

Наприклад, „Калистрата" Модест Петрович вважав комічним, тоді як змальовані в ньому картини страшних селянських злиднів найменше можуть викликати сміх. Або в такому здавалося б, забавному „Семинаристе" дуже яскраво показано знущання з людської особи, яким було зазубрювання.

Пізні речі—похмурі по колориту і настрою, зате по силі виразності не поступаються перед найкращими сторінками його музикальних драм. Я маю на увазі головним чином „Песни и пляски смерти", чотири романса-сценки, які кожний нарізно є шедеврами романсного жанру, а об'єднані в цикл переростають рамки вокально-камерного жанру, стаючи своєрідною маленькою симфонією.

Романси-сценки Мусоргського в свій час були дивовижею і несподіванкою, але багато з них так і залишились єдиними і неповторними не тільки в рамках творчості нової російської школи, але і в історії жанру вокально-камерної музики в цілому.

* *

Вокально-камерну творчість Мусоргського зручно розглядати, поділивши її на три такі періоди:

1) ранній—1857—1866 рр.—період учоби і шукань напряму;

2) середній—1866—1874 рр.—період життєрадісної реалістичної творчості і, нарешті,

3) пізній—1874—1881 рр. (рік смерті), який трактується різно. В свій час Стасов говорив, що це—занепад творчості Мусоргського, однак ми схильні думати, що це був лише новий ступінь творчості композитора, підготовлений попередньою його діяльністю.

Межі раннього періоду вокально-камерної творчості визначені самим Модестом Петровичем.

19 романсів і пісень (за винятком романсу на німецький текст (Meines Herzens Sehnsucht), написаних ним з 1857 по 1866 р., були зібрані в окремий збірник, названий „Юные годы". В це десятиріччя Мусоргський багато шукає, але мало пише. Коло двох десятків романсів за десять років, тобто по два романси на рік—продукція невеличка. Однак саме тоді композитор шукав і знайшов себе. На ці шукання вказує надзвичайна різностильність, різнохарактерність творів, яка характеризує даний період і якої не бачимо пізніше. Справді, згадаємо з чого складається продукція даного періоду.

Російські пісні („Где ты, звездочка", „Отчего, скажи, душа девица")—поруч з німецькою сентиментальною пісенькою; епікурейська застольна („Веселый час")—поруч з описом похорону революціонера („Листья шумели уныло", 1859); салонно-любовна лірика („Что вам слова любви", „Расстались гордо мы")—поруч з „Молитвой", присвяченою померлій матері;

„Песнь балеарца" і „Царь Саул" поруч з „Калистратушкой".

Відповідно до цього і вибір авторів являє дуже строкату картину. Тут бачимо Кольцова, Плещеєва, Байрона, Курочкіна, Гете, Лермонтова, Флобера, Пушкіна, Гольц-Міллера, Островського і Некрасова.

Такі метання стають цілком зрозумілими, коли згадати, що в цей період Мусоргський формувався не тільки як самостійний музикант, але і як творча особа взагалі. Не кажучи вже про те, що в цей період він пережив першу любов, перші приступи хвороби і перше горе—смерть матері—особисте життя Модеста Петровича було складним і гірким.

З одного боку, музикальні знайомства (Даргомижський), дружба і заняття з Балакіревим і перші композиторські спроби під його керівництвом породили в Мусоргському тверде вирішення зробити музику єдиним заняттям в своєму житті. Тому він вийшов у 1858 р. у відставку (він був гвардійським офіцером).

З другого боку, захоплення Герценом і Чернишевським, життя в „комуні", постійні стосунки з передовою студентською молоддю—впливали на світогляд композитора, породжували думку про можливість робити в музиці щось нове.

Він знав свої цілі, вірив у свої сили. „До таланту свого,—писав він,—особливого довір'я не маю, хоч і не сумніваюся в ньому; а тому по силах працювати хочу і буду" [1].

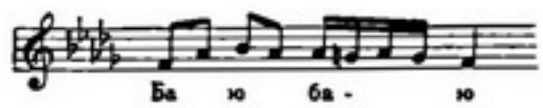
В 1861 році творчі спроби композитора увінчались успіхом: він написав „Калистратушку" на текст Некрасова. Але мабуть Мусоргський не відразу зрозумів, що „Калистратушка" для нього твір поворотний, тому що після цього „етюду в народному стилі" він ще продовжує свої шукання.

Після того ми зустрічаємося ще з любовною лірикою, з молитвами („Тосканская песня" і „Молитва"), з неросійськими авторами (Гейне, Флобер) і тільки в самому кінці першого періоду з'являється „Колыбельная" з „Воеводы" Островського—„Спи, усни, крестьянский сын" (1865 р.).

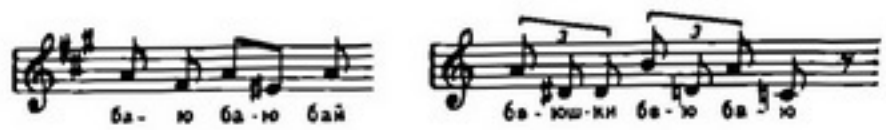
Це перша річ того типу, романсу-сценки, який є основним у камерній творчості Мусоргського.

Романс цілком виразно малює селянську хату, в якій душно і вбого. Тьмяно світить лучина. Стара бабуся, перемагаючи дрімоту, гойдає онука і співає.

Ритм гойдання, даний в супроводі, підтримує мелодію до такої міри життєву, що її дивно чути в музиці. В основу її покладені інтонації тихого бабського підвивання над дитиною, яку треба заколисати.




Той же інтонаційний зворот заколисування використовується композитором у пізніших його колискових—в „Колисковій Еремушке", дуже спорідненій по характеру з піснею „Спи, усни, крестьянский сын" і в „Колыбельной" з циклу „Песни и пляски смерти". В останньому разі цьому наспіву надано рішучого відтінку і перетворений в лейт-мотив невблаганної смерті, він набуває символічного значення.



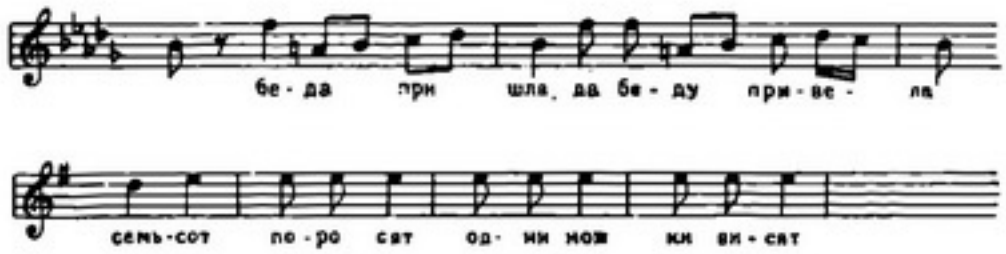

Нарочита монотонність мелодії-романсу „Спи, усни, крестьянский сын", характерна для народних голосінь, підкреслює загальний настрій безвихідного суму і в той же час покірності долі. Нема надії ні на бога, ні на царя.

**Беда пришла, да беду привела**
С напастями да с пропастями,
С правежами беда...
Все с побоями.

---

[1] Лист до Балакірева від 1862 р. (37).

Тут композитор величезної сили виразності досягає тим, що ці страшні, криваві слова дані на ритмічному звороті, характерному для примітивної російської пісні-„побасенки“:



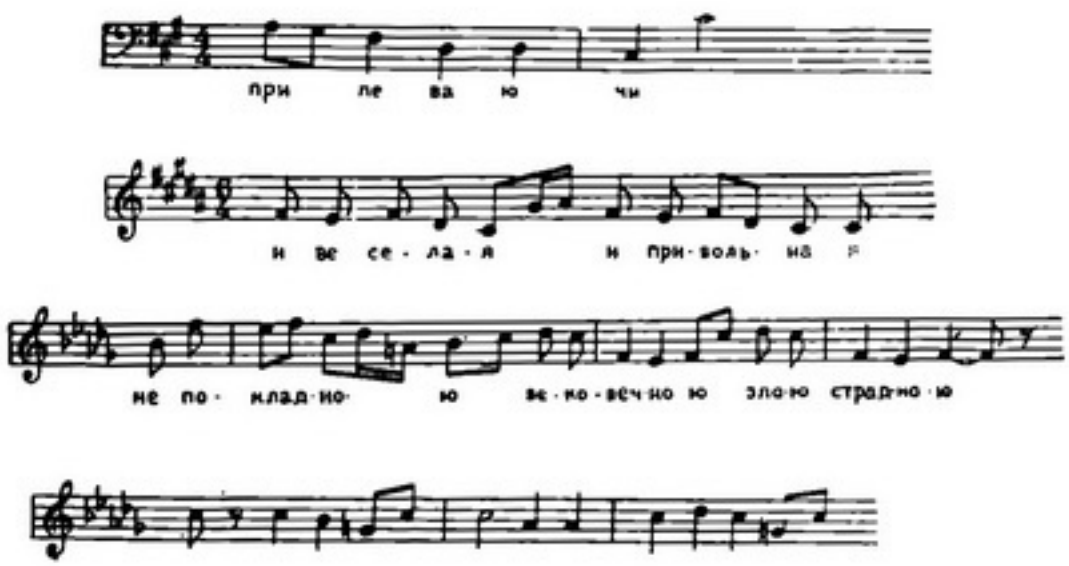

Цю ритмічну фігуру, яка далі зустрічається у Мусоргського десятки раз, ми зустрічаємо тут вперше, при чому в даному разі він використовує її контрастність змістові тексту.

Цей сміливий прийом цілком виправдується враженням, яке він справляє. Весь жах не в самому оповіданні бабки про „правежи“ і „побои“, а в тій спокійній оповідальній формі, в якій все це передається, в цій покірності долі, в цій звичці до вікового рабства і безправ'я, в байдужості, характерній для психології старухи-селянки, якій все це не нове...

Так психологічна обрисовка дійової особи посилює соціальну загостреність твору в цілому.

Блискуче використана ще одна рисочка, характерна для протяжних російських пісень і для голосінь—підвивання в кінці слова, яке вперше було дане Мусоргським у „Калистрате“. Ця своєрідна російська юбіляція, підслухана в народі, далі широко використовується композитором у тих двох різновидностях, які знайдені вже в „Калистрате“ і колисковій—„Спи, усни, крестьянский сын“.

Особливо виразне застосування її в „Сиротке“, де вона підкреслює жалібне схлипування нещасної дитини.




„Спи, усни, крестьянский сын“—куплетна пісня. Але тут ця форма подана по-новому. Мусоргський не тільки старається вар'їрувати музику різних куплетів, але вперше намагається осмислити вокальні паузи між куплетами.

Досягається це тим, що дійова особа романсу-сценки—бабуся час від часу засипає і тому мовчить.

Дрімота перемагає її вже наприкінці першого куплету. Не маючи сили тягнути мелодію пісні, старуха з'їжджає відразу на октаву вниз і переходить на говорок.

Прийом введення в музикальний твір непереробленого музикально справжнього говору з його неточною інтонацією намічений був Даргомижським („В ногу, ребята, раз, два“ та ін.). У Мусоргського він вперше даний в „Молитві“, де остання фраза романсу навіть написана на нотному стані петитом; цим немов підкреслюється, що тут точне сприйняття даного мотиву—не обов'язкове. Пізніше Мусоргський і цей прийом використовує в найрізноманітніших своїх творах.

Нарешті, два слова про органний пункт.

Застосування органного пункта характерне для Мусоргського. В романсах ми вперше зустрічаємо його в першій редакції „Застольної пісні“ Але найбільш ху-

дожньо виправданий органний пункт, застосований вперше в „Спи, усни, крестьянский сын". Тільки в моменти найбільшого пожвавлення мелодії композитор відходить від настирливої монотонності si бемоль. Навіть в останньому куплеті, коли здійснений перехід з похмурого b moll до одноіменного мажору—музика стає невагомою і в своєму прямуванні вгору немов уся тримається на тому ж si бемоль. В цій частині темні стіни хати розсуваються, даючи місце якомусь небесному видінню, можливому тільки в передсмертному сні.

Символічність цих сторінок відобразила настрої Мусоргського, навіяні смертю матері. „Спи, усни, крестьянский сын" написано в рік її смерті і присвячено її пам'яті, але після цієї суб'єктивно загостреної речі похмурий колорит колискових став характерним для Модеста Петровича.

Отже, колискова „Спи, усни, крестьянский сын", яка завершує собою ранній період шукань Мусоргського,—в свою чергу була першою характерною річчю, яка передбачила багато моментів його дальшої творчості, особливо наступного періоду.

* * *

Межі даного періоду—це 1866 рік, з одного боку, і 1874—з другого.

Власне кажучи, другий період закінчується 1873 роком.

В цей рік не написано ні одного романсу. В тому ж році композитор зблизився з молодим поетом Голеніщевим-Кутузовим, і це зближення дуже багато чого визначає і пояснює в настроях, стилі і характері творів пізнішого періоду.

Середній період багато більш плодотворний, ніж перший: за 7 років написано 28 романсів.

Спочатку ми ще зустрічаємо останні зразки суб'єктивної лірики Мусоргського—„Зачем твои глазки порою", „Хотел бы в единое слово", „Из слез моих". Пізніше композитор свої інтимні душевні переживання розкриває тільки через якийнебудь зовнішній образ, музикально втілений.

Такі зразки суб'єктивної лірики бачимо в даний період. „Еврейская песнь", „Понад Доном сад цветет", „Вечерняя песенка",—винятково ізящні і стильні речі, дуже світлі по колориту.

Цей поворот до об'єктивно-описового методу виразу навіть в ліриці—надзвичайно характерний для даного періоду. Саме тепер розвинутий і укріплений тип романсу-сценки, для якої момент описовий, момент об'єктивного показу є основним.

Починаючи з 1866 року ці романси-сценки ллються безперервним потоком спід пера композитора і кожна з них—шедевр. „Гопак", „Светик Савишна", „Семинарист", „По грибы", „Озорник", „Козел", „Сиротка", „Колыбельная Еремушке" і весь цикл „Детская" написані в цей період безпосередньо ідучи одно за одним. Вибір текстів для таких пісень показує цілком певне бажання малювати життя російського народу. Коли не врахувати двох ліричних романсів на тексти Гейне (до речі, не „описових" романсів), тут зустрічаємо Пушкіна, Плещеєва, Некрасова, Мея, Кольцова, Шевченка. Більша ж частина творів даного періоду написана на свій власний текст (15 з 28), і треба сказати, що ці тексти не залишають бажати нічого кращого. Вони найбільш органічно спаяні з музикою і найповніше служать розкриттю художнього замислу автора.

Взятися за створення текстів самому композиторові довелось тому, що сучасна йому поезія не могла дати достатньої кількості готових зразків, які цілком відповідали б усім сміливим його прагненням. З поетів найближче до нього підходив Некрасов, але Модест Петрович не любив поета. Він переносив на твори Некрасова свою антипатію і недовір'я до нього і тому рідко вдавався до цих творів.

Слову, літературному стилю Мусоргський надавав величезного значення.

„... Треба збудити природні сили в скаліченій російській мові,—пише він,—це сумніву не підлягає; а що разом з використовуванням російської мови поправиться і російська думка—це також сумніву не підлягає" [1]. Тому він уважно вивчає книги з історії російської мови, які доставляв йому відомий лінгвіст Нікольський, і справжні зразки старовинної російської літератури.

---

[1] Лист до Нікольського 1870 р. (№ 75).

Одночасно з роботою над мовою і виробленням свого літературного стилю, який дав йому можливість не вдаватися до чужих текстів, Мусоргський шукає образів для своїх творів. На селі у брата він підслухував і спостерігав життя народу. „Спостерігаючи за бабами і мужиками—здобув апетитні екземпляри. Все це мені пригодиться, а баб'ячі екземпляри—просто скарб. У мене завжди так: я ось помічу деяких народів, а потім при нагоді і тисну“ [1].

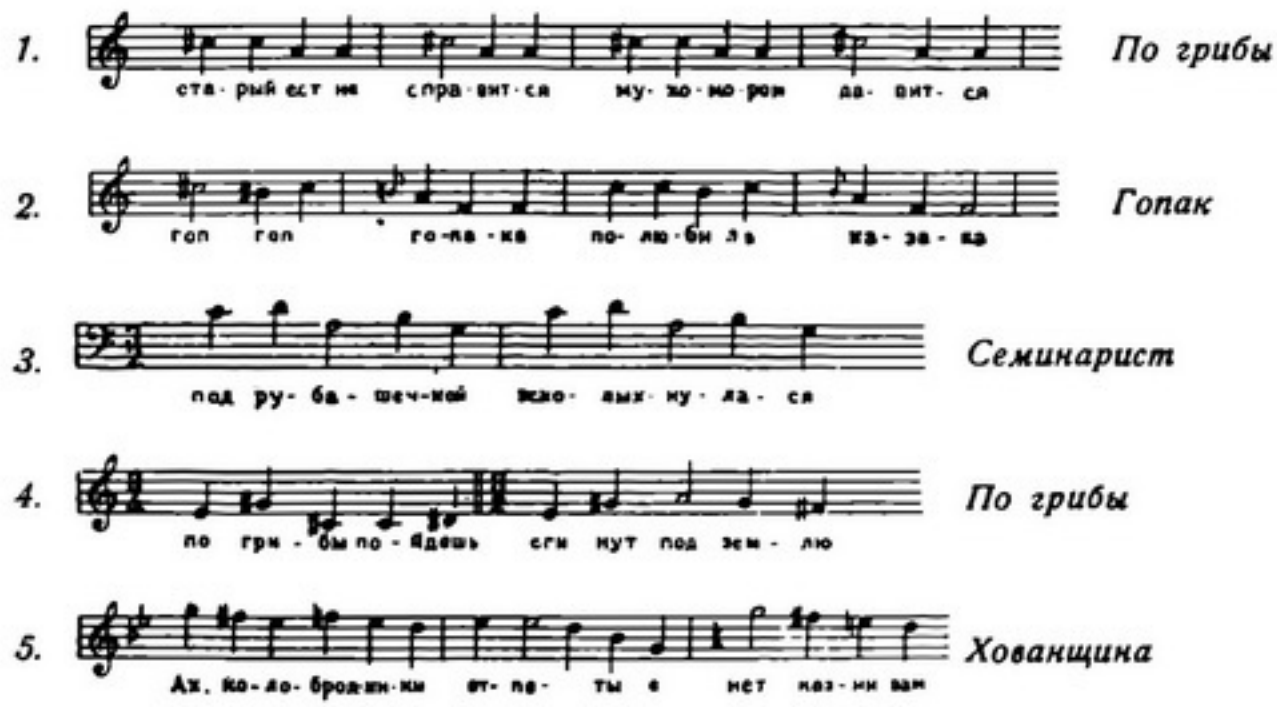
Дійсно велика кількість романсів, пісень і сценок другого періоду — „Светик Савишна“, „Семинарист“, „Озорник“, „Сиротка“—тиснута з натури.

Але найбільше тепер займає Мусоргського вироблення прийомів музикального перевтілення інтонації народної мови. В цьому він бачить своє основне завдання, над яким наполегливо працює.

Модест Петрович не шукав готових зразків народної музики. Менше ніж будьхто з балакіревців він зв'язаний з народною піснею в незміненому вигляді, зате більше ніж будьхто з композиторів взагалі він зв'язаний з народним говором.

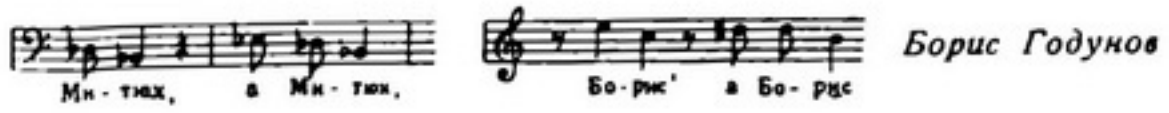
Вся його творчість говорить про те, що він виходить в основному від народного „сказу“, приказки, скоромовки, яка ближче до мови, ніж протяжна пісня і яка є чимсь середнім між мовою і її музичним втіленням,—що і потрібно було Мусоргському.

Ритм „побасенки“ так вдало застосований вперше в „Колисковій“ в ранній період, широко розроблений композитором і в різних варіантах, ми зустрічаємо його тепер майже в кожному творі. Це найпростіші ритмічні фігури, побудовані максимум на двох різних по тривалості нотах, або рівні чверті, серед яких інколи зупиняється на чверті. Ця зупинка при складнішому розмірі створює своєрідну російську синкопу, знайдену Мусоргським в романсах, яка пригодилась йому пізніше в опері (3, 4, 5).



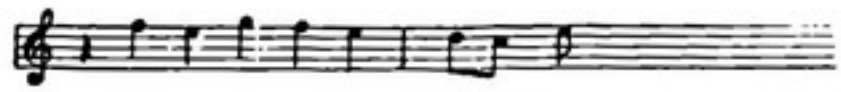

Зупинки ці, які стали такими характерними для народної побасенки, мабуть походять від елементів віршового тексту частушечного характеру, поставленого в готову ритмічну рамку трудового або танцювального походження.

Танцювальна природа цих ритмів усвідомлена композитором і показана в романсі „Гопак“ і в „Борисе Годунове“ (сцена в теремі—„Сказочка про то и про се“, „Туру-туру, петушок“ виконується з приганцьовуванням). Однак, відштовхуючись від ритму такої „побасенки“, Мусоргський знайшов вдале ритмічне втілення звичайного народно-розмовного звернення.

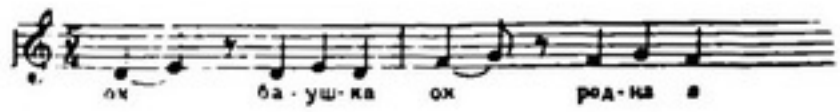



[1] Лист до Кюі 1858 р.

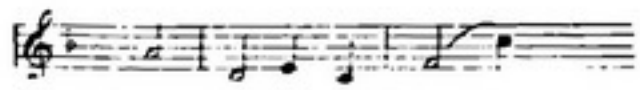
Другою формою мови, яка наближається до музичного речитативу, є народне голосіння, про використання якого в перший період нами вже говорилось. Тепер композитор також розробляє інтонаційні елементи голосіння, зокрема „підвивання" наприкінці слова в романсах-сценках (1, 2, 3), і далі і цей елемент не пропадає для опери.



*Борис Годунов*

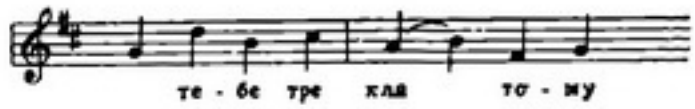



*Озорник*

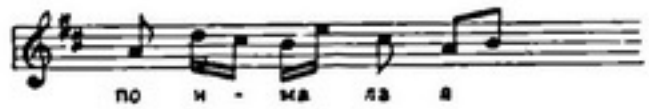


*Стрекотунья*

Саме голосіння дано Мусоргським в романсах то у вигляді задерикуватого крику хлопчика, який дражнить старуху, то у вигляді жалібного плачу („Ах ты, п'яная тетеря"), то в нарочито настирливій монотонній мелодії юродивого („Светик Савишна"). Всі ці моменти знайшли своє місце в оперній творчості Модеста Петровича, при чому образ юродивого з „Светик Савишны" і настирливі скарги „Сиротки", без сумніву, допомогли створити образ юродивого в „Борисе Годунове". Так само і образ шинкарки був підготовлений образом, даним в „Гопаке" і пісні „По грибы", де навіть мелодійна обрисовка образу—та ж.




*По грибы*




*Борис Годунов*

В даний період ми також зустрічаємо введення говору в романс, але якщо сам по собі цей прийом для нас уже не новий, то тут він застосовується по-новому. Мусоргський починає використовувати уривчастість мовних зворотів як контраст плавності мелодії. З цієї точки зору прекрасним прикладом є „Семинарист", весь побудований на контрастних зіставленнях зазубрювання (на одній ноті), ліричної мелодії і церковного кліросного співу.

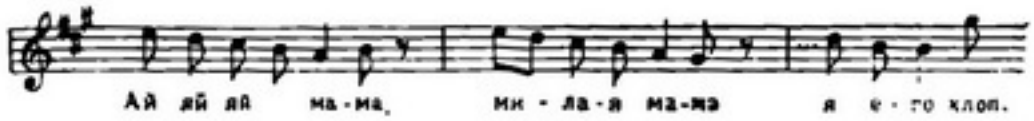
Добре розуміючи, що справжня мова в житті не піддається ладовим закономірностям музики, композитор вводить для музикального виразу мови несподівані, неладові звуки.

Введення неладових звуків, які характеризують речитатив, привело до того, що в діалогу, щоб відтінити кожну дійову особу, композиторові доводиться постійно модулювати. В результаті музикальний діалог будується у Мусоргського на тональному контрасті. Дійові особи говорять у різних тональностях. Великі ж куски речитативів втрачають через постійні відхилення тональну основу, якщо не скріплені органним пунктом, як це зроблено в монологу „Бориса" (кінець сцени в теремі).

Наступний етап роботи Модеста Петровича над речитативом представлений в його циклі „Детская".

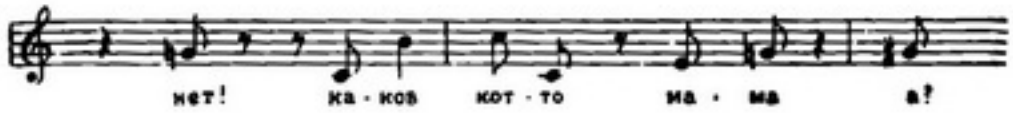
Цей цикл в основному написаний після 1869 року, який був цілком присвячений роботі над „Борисом". Ні одного романсу не припадає на цей рік. Зате в 1870, 1871, 1872 рр.—коли перероблявся „Борис" (після чого як він був у перший раз забракований дирекцією театру) створюється цикл „Детская". Отже „Детская" не була підготовкою для „Бориса Годунова", а в процесі вироблення музикального виразу мови має самостійне значення.

В зв'язку з виниклим інтересом до дитячої психології увагу композитора привертають особливості дитячої мови з її дзвінкою музикальністю, з її безпосередньою емоціональністю. Так Мусоргський від напівпісенних зворотів народного „сказу" переходив до музикальної обробки звичайної людської мови.

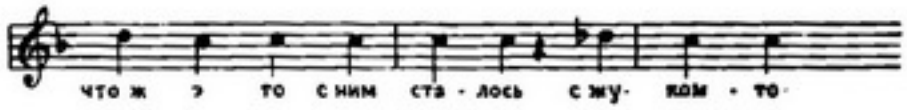



*Кот Матрос*

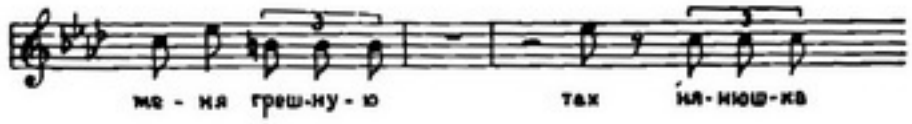
*Поехал на палочке*



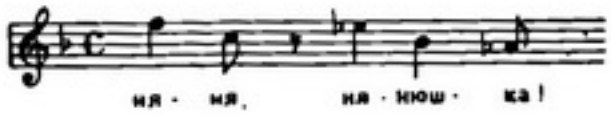

*Кот Матрос*




*Жук*




*На сон грядущий*




*Жук*

Він музикально втілює несміливий дитячий говорок, дитячі то жалісні, то захоплені вигуки і нарешті досягає, тут справжніх висот майстерності.

Робота над речитативом, як мелодією, не підпорядкованою функціональній закономірності ладу, постійне введення випадкових знаків і несподіваних нот привели Мусоргського до вироблення нових мелодійних зворотів, до мелодії терпкої, повної несподіваностей, незвичайностей, ладових невиправданостей. На такій мелодії побудовані „Колыбельная Еремушке" и дитяча пісенька „Во саду, ах во садочке".

Принципи цього переходу через речитатив до своєрідних нових мелодійних побудов формульовані Мусоргським багато пізніше, ніж вони здійснилися на ділі.

„Життєва, некласична мелодія. Роботою над говором людським я дійшов до мелодії, твореної цим говором, дійшов до втілення речитативу в мелодії. Я хотів би назвати це осмисленою, виправданою мелодією. І тішить мене робота — раптом несподівано-несказано проспівано буде вороже класичній мелодії і відразу всім і кожному зрозуміле..." [1]

В результаті такої кропіткої і багатогранної роботи створені композитором у цей період романси-сценки не тільки стали небаченою по сміливості новиною в свій час, але й залишались улюбленими і репертуарними речами і досі. Вони повні правдивості, яскравості, блиску гумору. Це розквіт юмористичної жилки таланту Мусоргського, про яку не раз згадують його сучасники.

Особливо треба відмітити музикальну публіцистику Модеста Петровича його музикальні фейлетони: „Класик" — карикатурне зображення чванливого, самозадоволеного критика Фамінцина — ворога „новейших ухищрений" і „новой русской школы" — і „раек", де Мусоргський вдало використовує стиль скоромовки народноярмаркового балагану, де веселий раєшник (він сам) показує „почтенным господам" — „великих господ, музыкальных воевод" — Зарембу, Ф. Толстого, Серова і того ж Фамінцина.

На жаль, цей блискучий твір був останнім музикальним фейлетоном. Це — останні дні безхмарної веселості Мусоргського. В той же час намічається нова лінія в романсі його творчості.

Робота над цілим рядом сценок з дитячого життя, над інтонаціями дитячої мови, прагнення розкрити і передати емоціональний зміст мовних інтонацій говорить про те, що композитора починають все більше цікавити глибини людської психології.

Уже в „Озорнике" і „Сиротке", де описується веселість і сум селянської дитини, ми бачимо інтерес до психології дітей. Але Мусоргський не міг розвинути ці моменти, залишаючись в рамках селянської тематики. Його увагу привертає внутрішній світ міської дитини. Діти Д. Стасова, Саша, син Кюі служать йому об'єктами, яких він спостерігає і любовно вивчає.

[1] Лист до Стасова від 1876 р. (№ 195).

Слухаючи романси з циклу „Детская", ви ясно бачите місце дії—дитячу кімнату, сад і дійових осіб—няньку, яка суворо дивиться поверх окулярів на пустуна („В углу"), або заспокоює дитину, залякану жуком, або суворо змушує безглуздо повторяти слова довгої молитви; ви бачите матір, яка вміло відвертає увагу дитини від забитого місця, і самих дітей, які то весело грають, то слухають казки, то ображені, злякані, плачуть збуджені...

Але „Детская"—це не просто ізящні оцінки, від яких бере початок ця музика для дітей і про дітей, це—цінна дослідна праця з дитячої психології.

Отже, в другий період намічається немов роздвоєння лінії творчості Модеста Петровича. Одна лінія—це соціальна сатира. Вона веде свій початок від „Калистрата" через „Гопак", „Светик Савишну" „Семинариста", „Озорника", „Козла" (гострий сатиричний твір) до музикальної публіцистики—„Класика" і „Райка", де ця лінія кінчається.

Друга лінія йде від того ж „Калистрата" через ті ж обрисовки селянського життя—„Гопак", „Светик Савишна", „Семинарист", через селянську дитину—„Озорник", „Сиротка" до психологічно тонких сторінок „Детской". Ця лінія органічно продовжена Мусоргським в останній період.

Останній період вокально-камерної творчості Мусоргського починається циклом „Без солнца" (1874 р.). Романси цього циклу по своєму характеру є завершенням лінії поглибленого психологізму, розвиненої Мусоргським в „Детской".

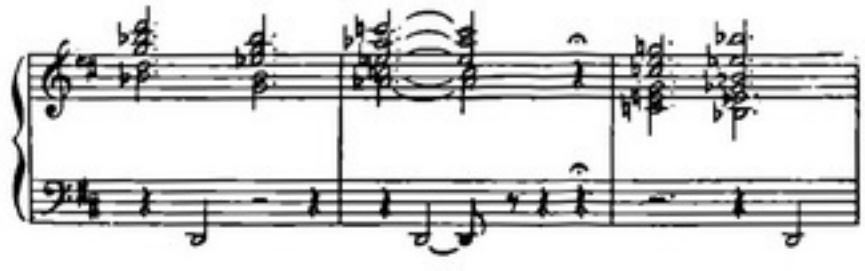
Складний шлях пройшов композитор від соціально-гострих, майже агітаційних творів, від реалістичного показу людини в конкретній обстановці до поглибленого психологізму, до правди людських переживань і виразу психологічних моментів настрою в його чистому вигляді.

Це бажання проникнути всередину людської психології, не зважаючи на величезність завдання, звужує теми показу дійсності до психологічного портрету („Скучай" з циклу „Без солнца").

Автор текстів Голеніщев-Кутузов, з яким незадовго до того зблизився і подружився композитор, говорить: „Не можу не звернути увагу на вибір віршів, зроблений самим Мусоргським. Всі п'ять віршів, вміщені в збірнику,—чисто ліричні, без образів, без картин, вони мають своїм предметом хвилинні душевні настрої..."

Дійсно, це не сценки, тут нема дійових осіб, нема конкретно описуваної обстановки, хоча ясно, що мова іде про настрої, які викликаються обстановкою великого міста, де людина почуває себе загубленою і самотньою в шумному натовпі нероб з його брехнею і непотрібною метушнею. Але описується настрій в його чистому вигляді—враження автора в його безпосередньому сприйнятті.

Звична самотність в тісній кімнаті („В четырех стенах")... Дивний момент: кохана не пізнала його в натовпі і подивилась „чужими очима" („Меня ты в толпе не узнала"). Спогади, сновидіння, примари, ніким не видимі сльози після шумного бездільного дня („Окончен праздный шумный день"). Психологічний портрет якогось недьгуючого, брехливого, пустого створіння („Скучай"). Якісь думи і образи, що біжать „без мети і кінця", надії і тривоги, породжені туманними видіннями ночі („Елегія") і, нарешті, чиїсь чарівні зови, які ідуть через глибину вод з потойбічного світу („Над рекою"). Це цілком імпресіоністичний біг образів, вражень і відчуттів, даний на фоні мінливих гармонійних барвистих плям, сміливо зіставлених одна з одною, як самодовліючі статичні одиниці.



Застосовуваний в циклі „Без солнца" рухливий органний пункт з його переливами, мерехтливим колоритом—також імпресіоністичний прийом.

Цікаво відмітити, як розвивається цей рухливий органний пункт („Над рекой") відповідно до руху образів, даних в тексті. Широкий рух акордових тріолей, які

малюють рух струменів в річці, поступово звужується до гіпнотизуючої монотонності весь час повторюваної секунди, яка характеризує настрій, створений цим вічним рухом води, і навіяні ним галюцинації — „Слышится голос неведомый, душу волнующий".

Всі ці імпресіоністичні риси роблять цикл „Без солнца" винятковим по своєму історичному значенню. Тут Мусоргський, який ішов своїм власним шляхом, зробив несподіваний стрибок на піввіку вперед. Не дивно, що саме Мусоргський мав великий вплив на нову французьку школу. Але цикл „Без солнца" був підготовлений всією попередньою творчістю композитора і є органічним її продовженням. Контрастне зіставлення різних гармонійних і мелодійних елементів, прагнення до яскравої обрисовки свого безпосереднього враження—все це було властиве Мусоргському з найперших кроків його творчості.

Між іншим, імпресіоністично „учуднена" вокальна партія романсів цього циклу є ніщо інше, як та сама „осмислена, виправдана", „життєва" мелодія, яку композитор знайшов, працюючи над музикальним виразом людської мови.

Єдиний момент, не підготовлений життєрадісною творчістю середнього періоду—це похмурий колорит циклу „Без солнца", який став характерним для всіх творів останнього періоду.

Такі настрої мали свої глибокі причини. Адже, особисте життя геніального композитора склалось жахливо.

Нудна чиновницька лямка, яку він змушений був тягти ради куска хліба, перешкоджала творчій роботі.

Поставлений, нарешті, „Борис Годунов" підпадав постійним безглуздим купюрам і, кінець-кінцем, був зовсім знятий з репертуару, не зважаючи на явний успіх у публіки.

Мистецтво в Росії в 70—80 роки було далеке від соціально загострених тем, від ідейного піднесення 60-х років.

Загальні настрої суспільства, які були причиною особистих невдач Мусоргського, його самотності—не могли не позначитися на настроях самого композитора. Ось чому песимістична поезія Голеніщева-Кутузова була йому близька.

В останній період своєї творчості Модест Петрович зробив багато але почувається, що він весь час іде по якійсь рівнодіючій двох сил, з яких одна—в особі Стасова—тягне його продовжувати початий шлях—зображення об'єктивної дійсності, правди, життя, а друга—в особі Кутузова—направляє до самоспоглядання, до своєрідного символізму, імпресіонізму.

„Сорочинская ярмарка" була чистим проявом „стасовської" лінії. Голеніщев-Кутузов, на щастя, ніде не „перетягнув", але він наклав свій відбиток на весь період і не можна сказати, що його втручання відігравало тільки негативну роль.

Грандіозна народно-історична музикальна драма „Хованшина" в сценах повних похмурої приреченості, значно виграла в силу художньої виразності.

Те ж саме можна сказати про „Песни и пляски смерти" В цьому циклі Мусоргський влив свої тяжкі (кутузовські) настрої в знайому нам (стасовську) форму романсу-сценки. Цей синтез дав разючий результат. „Песни и пляски смерти"—це найсильніше і найстрашніше з створеного Мусоргським за все його життя.

Сама по собі дана тема—не нова в мистецтві: образ смерті, яка танцює і співає, не раз знаходив своє відбиття в живопису, літературі і музиці.

Робота над цією темою виявилась для Мусоргського винятково вдячною. Виявлені в циклі образи були придумані Стасовим. І в кожному з них основа—це гротескне поєднання образу смерті з тією роллю, яку вона грає, з тією мелодією, яку вона співає.

Ось смерть разом з завірюхою танцює трепака і співає, присипляючи п'яницю, який заблудився („Трепак").

Ось вона прийшла „заспокоїти" хвору дитину („Колыбельная").

Ось вона співає любовну серенаду вмираючій дівчині („Серенада").

І, нарешті, смерть співає марш перемоги на полі бою, де вона виявилась справжнім переможцем („Полководець").

Малюючи ці образи, композитор дійшов граничної сили художньої виразності і символіка його відзначається філософською глибиною.

В 1873 р. Мусоргський писав про „Danse macabre“ Ліста: „Цей сміливий европеєць довів художнє споріднення фортепіано з оркестром саме в „Танці смерті“. Цей же момент симфонізації малого жанру характерний для „Песен и плясок смерти“ Мусоргського.

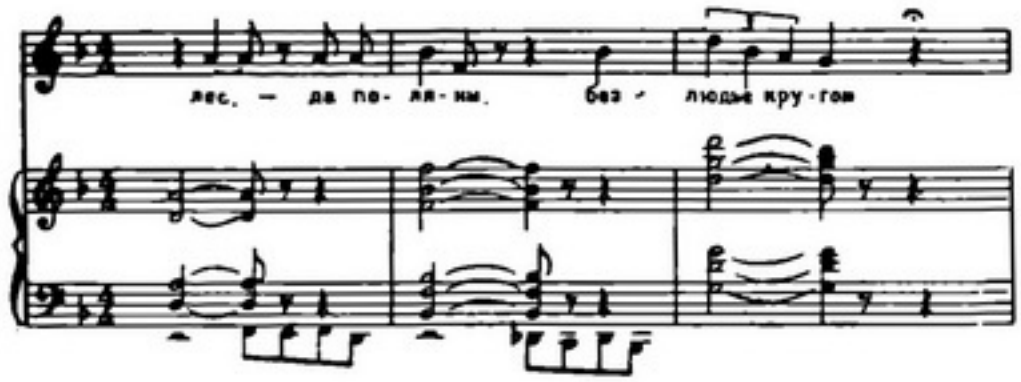
Форма цих творів більш складна, ніж у попередніх простіших романсах-сценках. Кожний з них має вступ описового порядку (від автора), після якого починається сама сценка-дія, де головною дійовою особою є смерть.

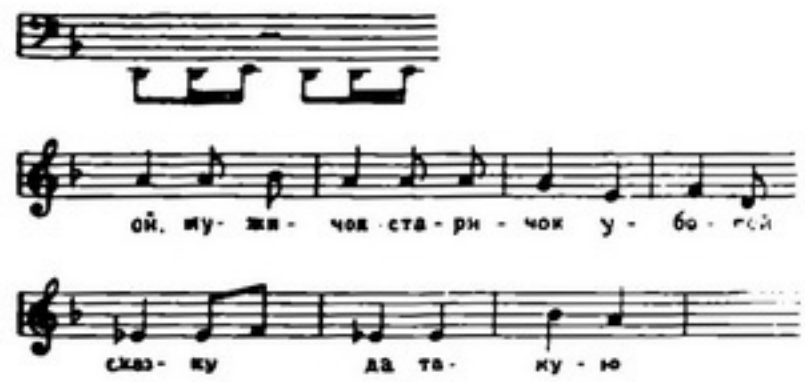
Вступи ці контрастні сценці, оскільки опис контрастує з дією. Вони написані в іншій тональності, ніж сама сценка („Серенада“—g-moll, ges-moll, „Колыбельная“—fis moll—a moll, „Полководец“—c-moll, h-moll, „Трепак“ d-moll) і містить найбільшу кількість моментів музикальної образотворчості аж до звуконаслідування завивання хуртовини в „Трепаке“, гуркіт битви в „Полководце“.

Проте, музикальний образ самої дії, побудований на чіткій ритмічній і мелодійній основі (народний танець, колискова пісня, серенада, марш), виростає з елементів, даних уже у вступі, і це розгортання тематичного матеріалу дуже близьке до симфонічних методів розробки.

Вступ „Трепака“ починається „пустими квінтами“, які малюють безлюддя зимових полів. З наступного ж рядка починається підвивання хуртовини — тремоло, в якому вже чути мелодію самого танцю.

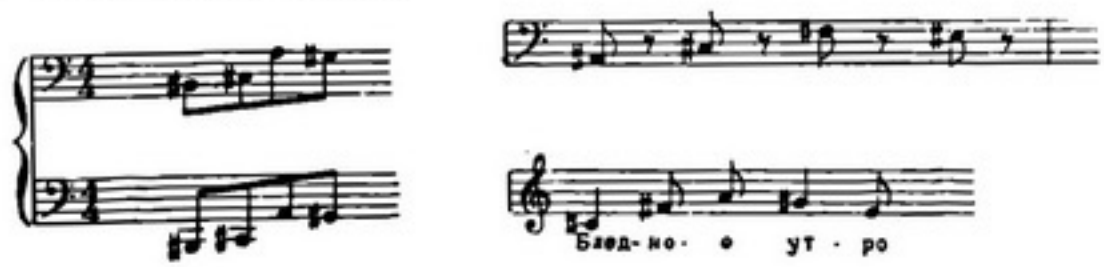
Коли ж вперше звучить рухливий органний пункт, який *відразу* вводить слухача в ритм трепака, то стає ясно, що зародок цього звучання даний у басовій фігурі першого такту твору.



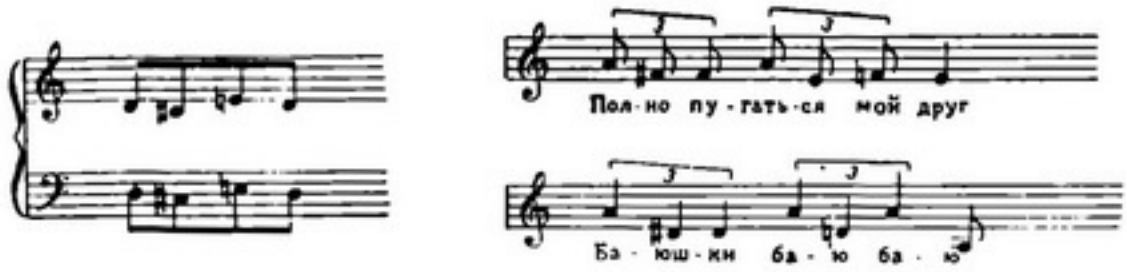

Далі весь „Трепак“ виявляється виросли на основі розробки цього ритмічного звороту і навіть ніжна, заколисуюча мелодія останніх сторінок, де смерть навіює замерзаючому мужичку солодке марення, народжується з того же самого основного мотиву. (Цікаво відмітити схожість мелодії супроводу в цьому місці з мелодією гадання Марти в „Хованщине“.)

Обидві ці мелодії—тема танцю і тема заспокоєння, які виросли з однієї й тієї ж основи—в кінці романсу звучать позмінно, поступово затихаючи... і знов пусті квінти, тиша і безмовність смерті.



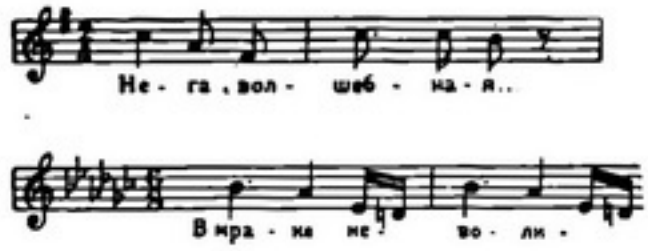
Вступ „Колыбельной“ — тривожні повзучі октави, які малюють метання хворої дитини, тривогу змученої матері. Однак з цих повзучих октав виростає весь твір. Одна з цих фігур далі малює кроки смерті, яка наближається, і вона ж є одним з лейт-мотивів смерті.

Друга повзуча фігура з вступу виявляється основою заколисування смерті, яка справляє найбільш моторошне враження в кінці, де початкова секунда розсунута до октави.

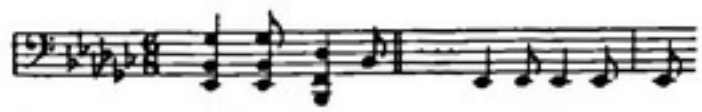



Вся сценка — дія „Колыбельной“ побудована як діалог, де жалібні інтонації матері протиставлені суворому і невблаганному спокою смерті. Діалог цей є виразним речитативом виняткової сили.

Той же принцип тематичної єдності знаходимо і в „Серенаде“. Перша фраза вступу, дана на тремтячому фоні акордів, які малюють барвисті переливи весняної ночі—це рідна сестра головної мелодії, що їй надано характеру типової іспанської любовної серенади.



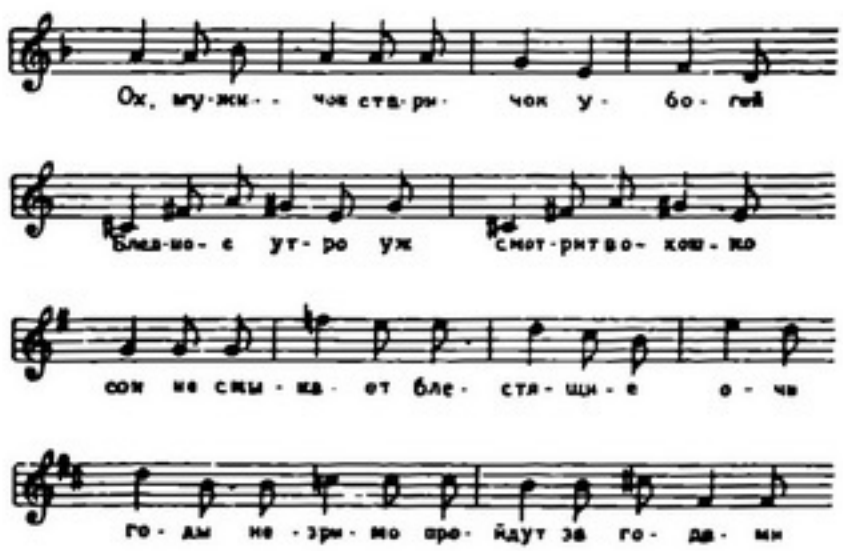

Ця безтурботна пісня любові набуває моторошного відтінку через те, що її співає смерть. А ритм акомпаніменту, на початку даний широкими гітарними акордами, перетворюється в кінці в нерівне биття серця вмираючої (на одній ноті).



Коли вона затихає, тоді звучить побідний вигук смерті, яка заволоділа своєю жертвою.

Найскладнішим з романсів циклу „Песни и пляски“ є „Полководец“. Це ціла симфонічна поема. У великому вступі обрисований гуркіт битви, рев гармат, зойки поранених і тиша ночі, яка настала, коли на полі битви з'явилась на бойовому коні смерть-переможець. Тоді з попереднього хаосу звуків вимальовується основна тема смерті, яка в її монологу звучить як гімн перемоги. В кінці маршоподібна пісня ця перетворюється в танець. „Пляской тяжелую землю сырую я притопчу...“. Це пританцьовування, перекликаючись з „Трепаком“, немов замикає коло циклу.

Об'єднуючим моментом циклу „Песен и плясок“ є образ смерті, яка співає і танцює, але цікаво відмітити, що ритмічна основа у всіх романсів одна і та ж.




*Трепак*

*Колыбельная*

*Серенада*

*Полководец*

Вона буває різноманітна залежно від характеру речі, від вимог фрази в речитативі, але ця єдність музикальної трактовки образу смерті робить цикл найбільш цілісним серед усіх циклів Мусоргського, підкреслюючи симфонічну природу єдності його частин.

Коріння цього ритмічного стрижня—російський танець [1]. І тут Мусоргський залишився вірний російським народним пісням. Тому „Трепак" є основним і визначальним твором циклу, як перша частина всякої симфонії. „Колыбельная" і „Серенада" цілком відповідають середнім частинам симфонії, а „Полководец", який перекликається з усіма попередніми романсами,—її фіналу.

Працюючи над цією своєрідною вокально-камерною симфонією, композитор піддав тексти свого друга Голеніщева-Кутузова серйозній переробці, підпорядкувавши їх своїм художнім завданням, і мобілізував усі засоби виразності, які він виробив у попередні роки. Тут і його стремління до гротеску, і музикально-образотворчі моменти, і виразний речитатив, і осмислена мелодія, і створена ним форма оцінки, і обрисовка картин життя, і філософська глибина. Все це ми вже зустрічали раніш у Мусоргського; сюди ж добавилась похмура приреченість циклу „Без солнца" і в результаті такого синтезу з'явились разючі по своїй силі „Песни и пляски смерти".

По настрою до цих творів примикає балада „Забытый", написана під враженням картини Верещагіна (1874 р.). Але вона не могла бути включена в цикл, бо смерть не є тут дійовою особою. „Забытый"—також одна з найсильніших речей Мусоргського в цьому дусі.

Ряд романсів, які з'явилися за „Плясками смерти", не може йти ні в яке порівняння не тільки з ними, але і з усією попередньою творчістю Модеста Петровича. В цих речах, написаних на тексти Голеніщева-Кутузова і Олексія Толстого, Мусоргський повторює сам себе. Це або твори в псевдо-народному стилі „Опись", „Ой честь ли то молодцу", багато слабші, ніж дійсно народні картинки другого періоду, або повні якихсь потойбічних образів і містичних настроїв речі—„Горными тихо летала душа небесами", „Видение" та ін., які примикають безпосередньо до циклу „Без солнца", але також не ідуть з ними ні в яке порівнення через свою розпливчастість і невиразність.

Почався найтяжчий, найчорніший період в житті Модеста Петровича.

Не маючи свого кутка, він постійно тулився з кимсь, або в когось, не маючи коштів для існування, він змушений був тягти нудну чиновницьку лямку, яка перешкоджала його творчій діяльності.

Багато з твореного ним у ці роки говорить про втому, знемогу, звучить блідо і несхоже на попереднього Мусоргського (романси на тексти Ол. Толстого). „О как я измучен",—скаржився Мусоргський Стасову. І тільки „Блоха"— останній спалах мозку, отруєного алкоголем,—повна колишнього юмору, блиску, яскравості, соціальної гостроти.

„Блоха" була написана в 1879 р.—Мусоргський вмер у 1881 р. Отже останній період творчості Мусоргського не можна вважати порою творчого занепаду.

Його новаторські прагнення, естетичні сподівання, знайдені і вироблені ним прийоми і засоби музикальної виразності, з граничною художньою виправданістю кладенів в цикл „Без солнца", який є найсмілішим новаторським твором композитора, цикл „Песни і пляски смерти"—найсильніші сторінки в творчості Мусоргського, що далеко переростають рамки вокально-камерного жанру.

Російське самодержавство—машина пригноблення народів—не вміло і не хотіло цінити геніальних синів народу. Багато з них були доведені цією страшною холодною байдужістю до пияцтва, до злиднів, до самогубства, до божевілля.

Але народам радянської країни, країни перемігшого пролетаріату—дорогий творець народної культури геніальний новатор російської музики Модест Петрович Мусоргський.

---

[1] До речі, мелодія „Трепака" виявляє безсумнівну спорідненість з відомою російською хороводною піснею „Во поле березонька стояла".

# *Хронограф вокально-камерних творів М. П. Мусоргського*[1]

| Рік | Віхи життя | Інші жанри | Назва романсу | Автор тексту | Присвята | Примітка[2] |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1857 | Музикальні знайомства | | 1. Где ты, звездочка. 1-а ред. (2-а зроблена в 1858 р) | Н. Греков | І. Л. Грюнберг | „Песня" („Юные годы" № 1) |
| 1858 | Заняття з Балакіревим, відставка, хвороба | | 2. Отчего, скажи, душа девица | Текст народний | З. А. Бурцевій | „Песня". Ю. Г. № 6 |
| | | | 3. Meines Herzens Sehnsucht | Переклад з німецького Усова | М. Бамберг | |
| 1859 | Захоплення Герценом | „Эдип" | 4. Веселый час. 1-а ред. (2-а зроблена в 1859 р.) | Кольцов | В. В. Захар'їну | „Застольная песня". Ю. Г., № 2 |
| 1860 | Одужання | | 5. Листья шумели уныло | Плещеєв | М. О. Мікешину | „Музыкальный рассказ". Ю. Г. № 3 |
| 1861 | Москва | | 6. Что вам слова любви | А. Н. Аммосов | М. В. Шиловській | „Романс". Ю. Г. № 7 |
| 1862 | Село. Лікування | | | | | |
| 1863 | „Коммуна" | „Саламбо" | 7. Много есть у меня | Кольцов | П. Т. Борисполіну | „Романс". Ю. Г. № 4 |
| | | | 8. Песня старца | З „Вильгельма мейстера" Гете | А. П. Опочиніну | Ю. Г. № 11 |
| | | | 9. Царь Саул (1-а і 2-а редакція) | Байрон — Козлов | | „Песнь Саула перед боем". Ю. Г. № 2 |
| | | | 10. Но если б с тобою я встретиться могла | Курочкін | Н. П. Опочиній | „Романс". Ю. Г. № 9 |
| 1864 | | | 11. Дуют ветры, ветры буйные | Кольцов | В. А. Логінову | „Песня". Ю. Г. № 8 |
| | | | 12. Ночь (1-а і 2-а редакція) | Пушкін | Н. П. Опочиній | „Фантазия". Ю. Г. № 13 |
| | | | 13. Калистратушка (1-а ред. і Калистрат" 2-а ред.) | Некрасов | А. П. Опочиніну | „Этюд в народном стиле". Ю. Г. № 14 |
| | | | 14. Песнь балеарца | За Флобером | — | З опери „Ливиец". Ю. Г. № 17 |
| | | | 15. Я в субботу затеплю свечу | | Вл. Гродському | Переклад на два голоси тосканської народної пісні. Ю. Г. № 18 |
| 1865 | Смерть матері. Життя з братом | | 16. Молитва | Лермонтов | Ю. І. Мусоргській | Ю. Г. № 5 |
| | | | 17. Отверженная | І. Гольц-Міллер | — | „Опыт речитатива". Ю. Г. № 15 |
| | | | 18. Колыбельная (1-а редакція і „Спи, усни, крестьянский сын"— 2-а ред. | З „Воеводы" Островського | Пам'яті Ю. І. Мусоргської | „Опыт речитатива". Ю. Г. № 16 |
| 1866 | | „Саламбо" | 19. Ах, зачем твои глазки порою | Плещеєв | Л. В. Азар'євій | „Романс". Ю. Г. № 10 |
| | | | 20. Желание („Хотелбы я в единое слово", 1-а і 2-а ред.) | Гейне — Михайлов | Н. П. Опочиній | „Романс" |
| | | | 21. Гопак — 1-а ред. (2-а зроблена в 1868 р.) | Шевченко | Н. А. Римському-Корсакову | „Кобзар" |
| | | | 22. Из слез моих | Гейне | В. П. Опочиніну | „Романс" |
| | | | 23. Светик Савишна | Мусоргський | П. А. Кюі | |

| Рік | Віхи життя | Інші жанри | Назва романсу | Автор тексту | Присвята | Примітка |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 24. Ах, ты, пьяная тетеря | Мусоргський | В. В. Нікольському | „Из похождений Пахомыча" |
| | | | 25. Семинарист, 1-а ред. | „ | Л. І. Шестаковій | „Картинка с натуры" |
| | | | 26. Днепр, 1-а ред. | Шевченко | | |
| 1867 | | „Ночь на Лысой горе" | 27. Еврейская песнь, 1-а і 2-а редакція | Мей | Ф. П. і Т. П. Мусоргським | |
| | | „Поражение Сеннахериба" | 28. Стрекотунья белобока | Пушкін | А. П. і Н. П. Опочиніним | „Шутка" |
| | | | 29. По грибы, 1-а і 2-а ред. | | В. В. Нікольському | „Песенка" |
| | | | 31. Озорник | Мусоргський | В. В. Стасову | |
| | | | 32. Козел | „ | А. П. Бородіну | „Светская сказочка" |
| | | | 33. Понад Доном | Кольцов | | |
| | | | 34. Классики, 1-а та 2-а ред. | Мусоргський | Н. П. Опочиніній | „По поводу некоторых музыкальных статеек г-на Фаминцына" |
| 1868 | Зближення з Даргомижським | „Женитьба". Початок роботи над „Борисом Годуновым" | 35. Сиротка, 1-а і 2-а ред. | „ | Е. С. Бородіній | |
| | | | 36. Колыбельная Еремушке, 1-я і 2-а редакція | Некрасов | „Великому учителю музыкальной правды А. С. Даргомыжскому" | |
| | | | 37. Детская песенка, 1-а і 2-а редакція | Мей | | Руснацкие песни № 2 „Нана" |
| | | | 38. С няней | Мусоргський | „Великому учителю музыкальной правды А. С. Даргомыжскому" | „Детская" № 1 |
| 1869 | Життя у Опочиніних. Смерть Даргомижського | „Борис Годунов" | | | | |
| 1870 | „Борис" забракований. „Семинарист" заборонений | | 39. Раек | Мусоргський | В. В. Стасову | „Музыкальная шутка" |
| | | | 40. В углу | „ | В. А. Гартману | „Детская" № 2 |
| | | | 41. Жук | „ | В. В. Стасову | „ № 3 |
| | | | 42. С куклой (Тяна) | „ | „Танюше и Гоге Мусоргским" | „ № 4 |
| | | | 43. На сон грядущий | „ | Саші Кюі | „ № 5 |
| 1871 | Життя з Римським-Корсаковим | Переробка „Бориса Годунова" | 44. Вечерняя песенка | Плещеєв | С. Б. Сербіній | |
| 1872 | „К новым берегам" | „Млада". Початок „Хованщины" | 45. Кот Матрос | Мусоргський | | „ № 6 |
| 1873 | Життя з Кутузовим. Смерть Гартмана | „Хованщина". Постановка сцен „Бориса" | 46. Поехал на палочке (на даче) | „ | Л. В. і П. С. Стасовим | „ № 7 |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1874 | | „Картинки с выставки". Перша постановка „Бориса Годунова". Почата „Кропивная гора" | 47. Меня ты в толпе не узнала | А. А. Голеніщев-Кутузов | Весь цикл присвячений „поэту-музыканту" | „Без солнца" № 2 |
| | | | 48. Окончен праздный шумный день | „ | | Альбом стихотворений А. А. Голеніщева-Кутузова. № 3 |
| | | | 49. Скучай | „ | | „Без солнца" № 4 |
| | | | 50. С карандашного наброска | | | Обробка східної колискової Н. Ладиженського |
| | | | 51. Колыбельная | Лермонтов | | Обробка для Стасова з ескізу Танеєва |
| | | | 52. Эллегия | А. А. Голеніщев-Кутузов | | „Без солнца" № 5 |
| | | | 53. Над рекой | „ | | |
| | | | 54. Забытый | „ | В. В. Верещагіну | „Баллада" |
| | | | 55. В четырех стенах | „ | | „Без солнца" № 1 |
| 1875 | Переїзд до Наумових | „Хованщина" | 56. Трепак | „ | О. А. Петрову | Цикл „Песни и пляски смерти" № 3 |
| | | | 57. Колыбельная | „ | А. Я. Воробйовій-Петровій | Цикл Песни и пляски смерти" № 1 |
| | | | 58. Серенада | „ | Л. І. Шестаковій | Цикл „Песни и пляски смерти" № 2 |
| | | | 59. Непонятная | Мусоргський | М. І. Костюріній „Барыньке на елку" | |
| 1876 | Розходження з Римським і Кюі | „Сорочинская ярмарка". „Хованщина" | 60. Не божиим громом горе ударило | А. К. Толстой | Ф. А. Ванлярському | |
| | | | 61. Горными тихо летела душа небесами | „ | — | |
| | | | 62. Спесь | „ | А. Є. Пальчикову | |
| | | | 63. Ой честь ли то молодцу | „ | — | |
| | | | 64. Рассевается, расступается | „ | О. А. Голеніщевій-Кутузовій | |
| | | | 65. Видение | Голеніщев-Кутузов | Є. А. Гулевич | |
| | | „Ісус Навин" (хор) | 66. Полководец | „ | Голеніщеву - Кутузову | „Песни и пляски смерти" № 4 |
| 1878 | Смерть О. А. Петрова | | 67. Странник | Сюккерт — Плещеєв | — | |
| 1879 | Подорож з Леоновою | | 68. Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха | Гете | Д. М. Леоновій | |
| 1880 | Кінець служби | | — На Днепре, 2-а редакція | Шевченко | С. П. Наумову | „Мое путешествие по России" |
| 1881 | Хвороба і смерть | | | | | |

[1] Складений на підставі таких матеріалів: М. Мусоргский. Романсы и песни, зб. „Юные годы", виданий до 50-річчя з дня смерті під ред. П. Ламм, 1931; М. Мусоргский. Полное собрание сочинений під ред. П. Ламм, том V. Романсы и песни, вип. 3, під ред. і з коментаріями Римського-Корсакова. Музгиз, 1932. М. П. Мусоргский. Статьи и материалы к 50-летию со дня смерти под ред. Ю. Келдыша и Вас. Яковлева. ГИЗ 1932.

[2] В лапки взяті підзаголовки, дані самим композитором.

*Заслужений діяч мистецтв композитор*
*Микола Яковлевич Мясковський.*

# Натан Рахлін і Давид Ойстрах

*А. Іконніков*

***Симфонічний концерт Київської філармонії. Л. Бетховен — VIII симфонія, М. Я. Мясковський — концерт для скрипки з оркестром***

Слухаючи оркестр під керуванням Натана Рахліна, завжди відчуваєш велике задоволення і, я сказав би, радість від почуття майже особистої участі в процесі виконання твору. Рахлін знає, почуває музику і той інструмент, для якого вона написана — оркестр і його складові частини, партитуру — співвідношення головного і підпорядкованого в колективному звучанні оркестру. Це так допомагає йому володіти дирижерським „секретом", з допомогою якого вдається дістати від оркестру бажану звучність, що, слухаючи, мимоволі захоплюєшся винятковою ясністю подачі замислу автора, який став раптом таким простим і доступним, мимоволі підкоряєшся бажанню дирижера і, переживаючи і хвилюючись разом з ним, дослуховуєш або, краще сказати, доігруєш твір. Такому активному, емоціональному ставленню до виконання Н. Рахліна значно допомагає те зорове враження, яке дістаєш, спостерігаючи процес його диригування.

Коли Н. Рахлін стоїть за пультом, він невіддільний від оркестру. Його фігура, голова і особливо руки перебувають в гармонійному поєднанні з музикою, з її найменшими відтінками, які виражаються іноді дуже складною партитурою. Його рухи чіткі, пластичні і разом з тим вольові і відзначені надзвичайною винахідливістю, — від найдрібнішого штриха до великого, узагальнюючого жеста. При цьому, будучи обумовлені прагненням відшукати головне в партитурі твору, — створити відчутний, немов матеріальний зліпок або графічний рисунок виконуваної музики, — ці рухи завжди зрозумілі.

За природними даними дирижера і музиканта він належить до тих безумовно небагатьох обдарованих артистів, виконання в яких завжди має в собі зерно оригінального самобутнього, несподівано нового. Його репертуар і творчий діапазон виконання ніяк не укладаються у вузькі рамки якогонебудь одного стилю або напряму.

Але у Рахліна, не зважаючи на його блискуче обдаровання, є певні хиби, над усуненням яких йому треба багато працювати. В цілому тіньові сторони його дирижерської майстерності зводяться до незадовільного знання і, отже, недостатнього виявлення стилів різних епох в музикальних творах.

Питання полягає в тому, щоб відшукати і уяснити засоби виразности композиторів різних епох, лад їх мислення, уяснити специфічну форму ідеології — музику.

Шлях до цього тільки один — глибоке вивчення історії музикальної культури, музикальних стилів, у зв'язку з загальною історією культури людства.

Дуже поширене уявлення про Бетховена-композитора, борця, переможця долі, фатуму, глашатая прекрасних ідей свободи, братства наклало в середовищі радянських музикантів певний відбиток на стиль виконання творів цього автора[1].

---

[1] Зрозуміло, сама музика Бетховена служить справжнім підтекстом до такого уявлення про Бетховена-композитора, і тільки виходячи з неї, можна, не впадаючи в спрощенство і вульгаризацію, знайти гармонійне поєднання „зовнішніх" фактів з внутрішньою суттю музичних образів.

Підкреслити значність бетховенських ідей, дійовий характер музики, розкрити під цим кутом зору все багатство її динамічних ресурсів—такий правильний шлях у трактовці цього композитора. У виконанні восьмої симфонії Бетховена Н. Рахлін з великою майстерністю і тактом задовольнив цю вимогу. Але цей шлях недосконалий, якщо випустити з уваги прояв тих же рис глибокого бетховенського генія в ряді інших сторін його музики, зокрема в ліриці його творчості.

В ряді симфоній Бетховена восьма симфонія (Ор. 93) є особливо своєрідною. В ній майже нема драматичних колізій і, навпаки, багато світла, здорового земного життєвідчуття. Музика її лірична, може навіть трохи простодушна, м'яко юмористична і, разом з тим, дійова, активна. Це поєднання було не досить виявлене у трактовці диригером твору. Ліризм композитора був витлумачений і розкритий скоріше в плані чутливості (образ побічної партії I ч). Цим самим внесені були чужі, невластиві здоровому, ціломудреному характеру музики Бетховена риси.

Прекрасно зберігши „метрономність"—точну розміреність—чарівної другої частини симфонії майже на одному широкому, немов застиглому жесті розпростертих рук, Н. Рахлін не зумів одночасно передати юмористичне забарвлення музики, що лукаво проступає крізь усе скерцандо. Можливо, що причиною цьому була і недостатня дозрілість оркестру. Зате дуже добре прозвучав менует (особливо партії дерев'яних і духових інструментів) і прекрасно—фінал. Виняткова винахідливість Бетховена щодо зміни гармоній і модуляційних відхилень у фіналі, надзвичайна ясність плану, гармонійність розвитку—прекрасно удались диригерові.

Скрипичний концерт М. Я. Мясковського виконувався Д. Ойстрахом вперше в Києві. Він був написаний композитором влітку 1938 р. і вперше виконаний Ойстрахом у Москві в концерті державного оркестру СРСР 10 січня 1939 року. Як показали обидва відкритих виконання, музика концерту наближає його до класичних творів скрипичної літератури. Концерт цей характеризується значністю змісту, закінченістю і гармонійністю форми виразу. Скрипичний концерт Мясковського (d-moll ор. 44) до певної міри є підсумком прагнень і досягнень композитора за ряд років його творчої роботи.

Мелодія стає тут найсильнішим засобом музикальної виразності. Інші елементи музикальної мови—гармонія, ритм, оркестровка, як і загальна фактура твору, набули прозорості, рис художньої простоти, немов підкоряючись чіткості обрисів мелодії. Самий характер мелодійної мови—основних тем концерту—переважно ліричний, пісенно-наспівний, легко сприймається пам'ятттю і дає задоволення слуху.

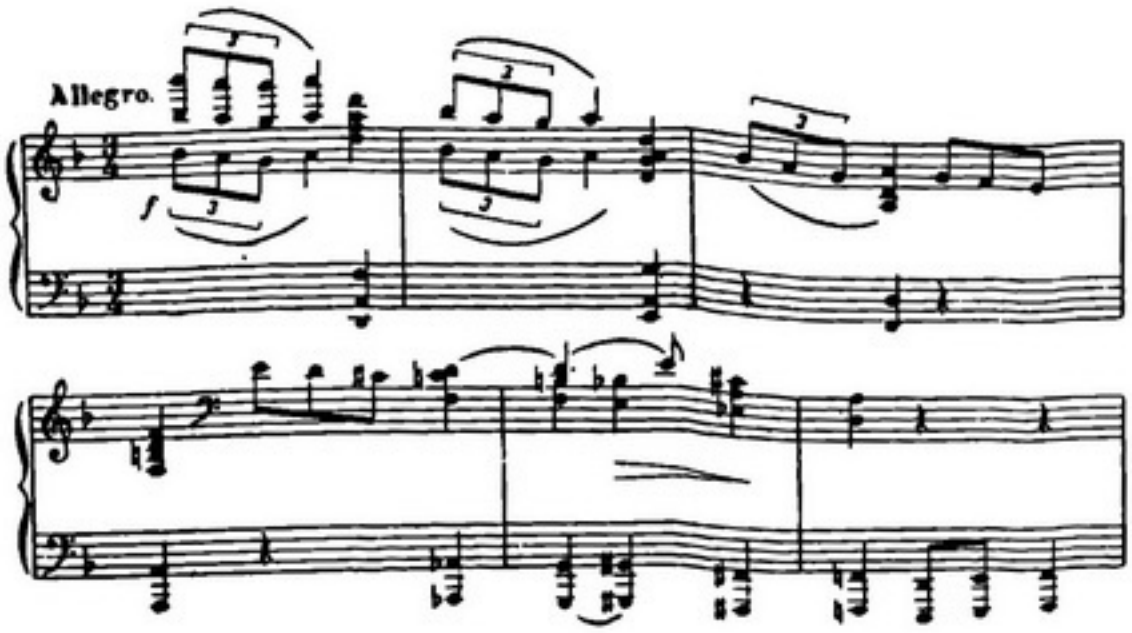
Музика концерту—тепла і світла. Це найцінніше достоїнство даного концерту закріпляється взагалі за творчістю Мясковського.

В зв'язку з цим треба вказати, що не слід робити висновок, нібито для попереднього шляху композитора були характерні тільки холодні, похмурі настрої. Згадаємо його найскладніші по замислу і мові твори, наприклад, трагічна 3 симфонія, поема „Молчание" й ін.: в них також знаходимо просвіти „голубизни", як їх називає Ігор Глєбов, вони дають слуху і свідомості натхнення від „бентежностей", „бентежних емоцій" (за власним виразом автора). Однак потрібний був тривалий час, щоб Мясковський звільнився від ідей, образів „бентежних" настроїв, властивих йому в перший період творчості (1907—1917) і відчув необхідність мислити і писати новими образами. Ця нова лінія особливо яскраво виявилася в 12-й 14-й симфоніях (1931—1933 р.); вона продовжується до цього часу, коли композитором написана вже 19 симфонія.

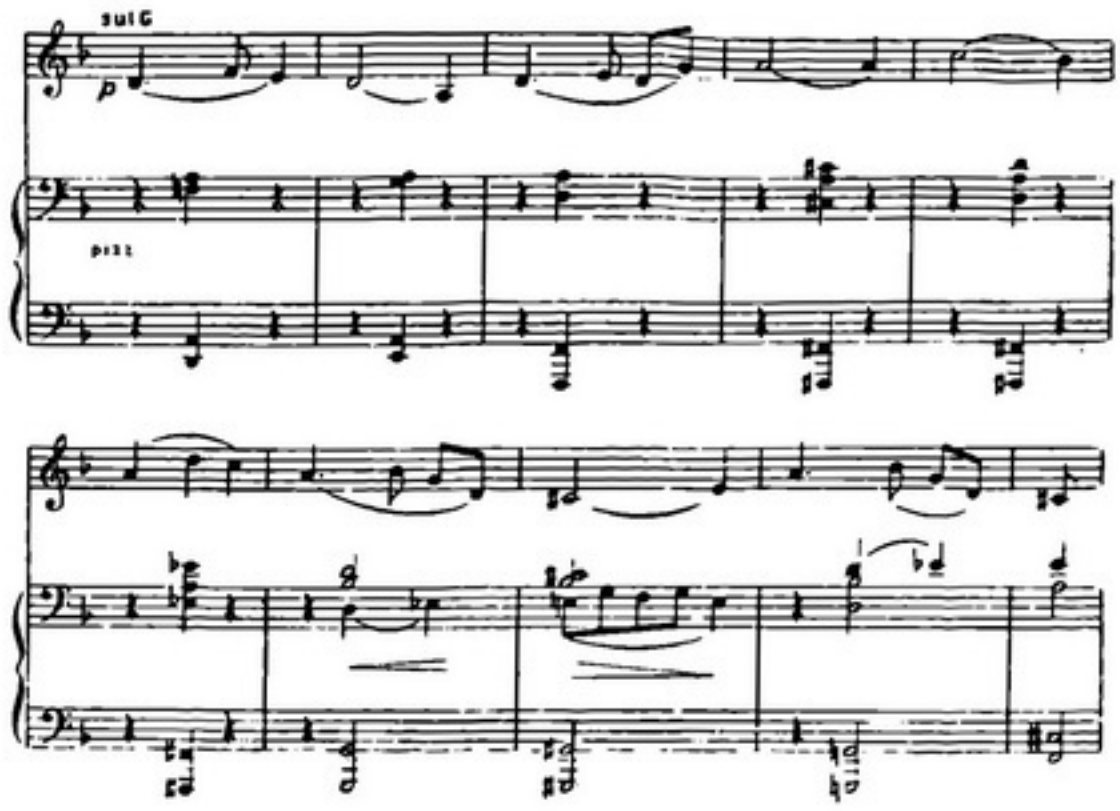
Концерт починається активним вступом (приклад № 1), що скоро переходить до головної теми, з якою з'являється солюючий інструмент—скрипка при підтримці струнної групи оркестру.

Ця тема цілком індивідуальна; в той же час вона частково містить у собі елементи музики вступу. В ній поєднується ніжність, м'якість і рішучість, плавність і спрямованість (приклад № 2).

Глибоким ліризмом і наспівністю відмічені дві наступні теми концерту (приклади № 3 і 4). Широким мелодійним диханням характеризується весь наступний розвиток основних образів першої частини концерту. До кращих епізодів так званої розробки слід віднести дует скрипки то з флейтою, то з кларнетом і велику каденцію концерту, в якій знову проходять усі теми першої частини, майстерно об'єднані




*Прикл. № 1*




*Прикл. № 2*

*Прикл. № 3*

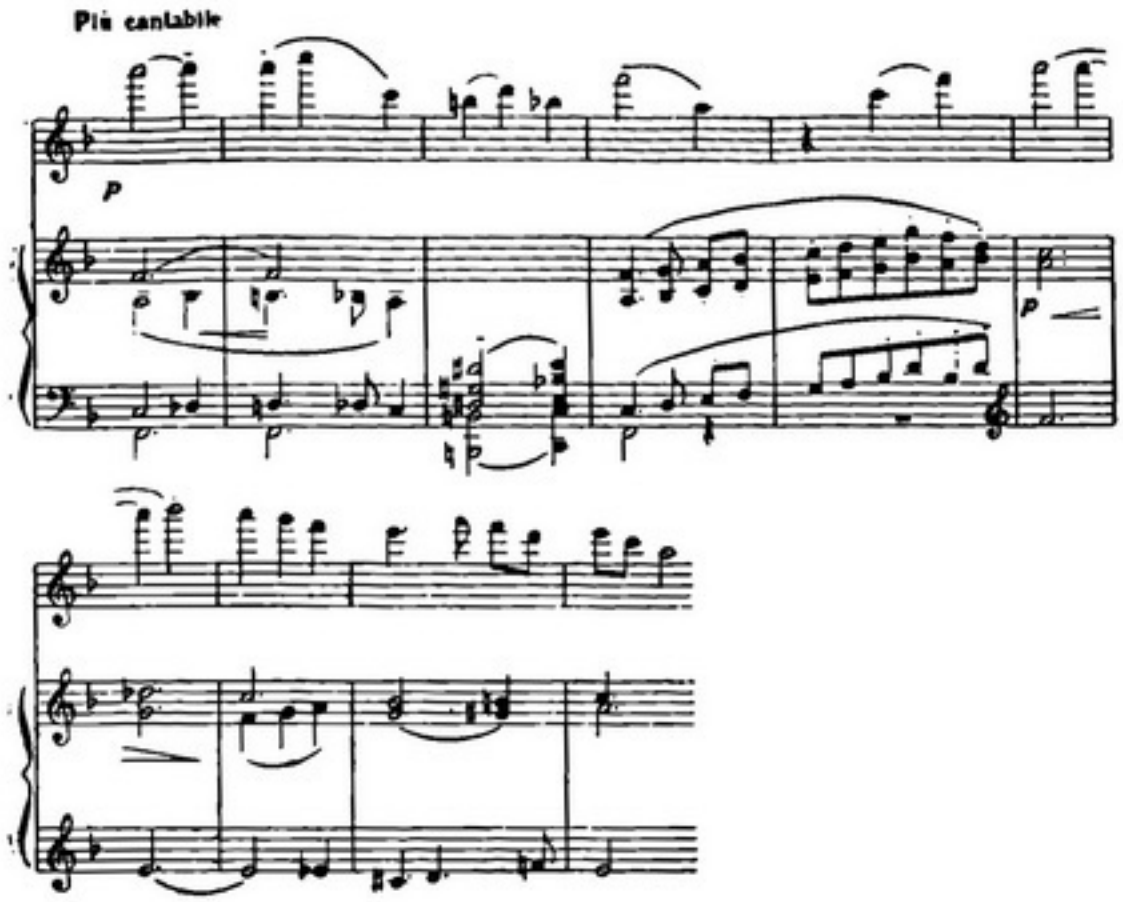
в цілісну форму другої розробки. Віртуозність (каденції) підпорядкована прагненню автора виразити емоціональний зміст цілого.

Алегро першої частини змінюється проникливим, спокійним анданте (друга частина). По цільності, глибині настрою і чистоті стилю вираження цього настрою анданте — найкраща частина твору.

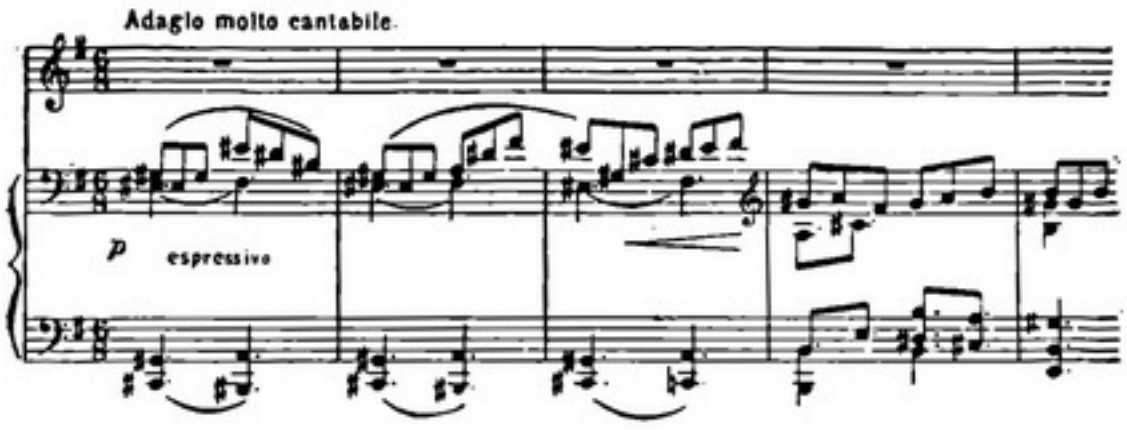
В цьому відношенні його можна поставити в рівень з класичними зразками світової скрипичної літератури. Плавно-розмірений рух першої теми анданте з висхідними зворотами, які нагадують музикальні образи Ф. Ліста, на фоні прозорої інструментовки прекрасно передають вираз зосередженого спокою (приклад № 5).

Відповідно до поетичного лиця всього анданте і друга тема сприймається як тонкий візерунок з ніжних мелодійних зворотів, скріплених прозорою гармонією (приклад № 6).

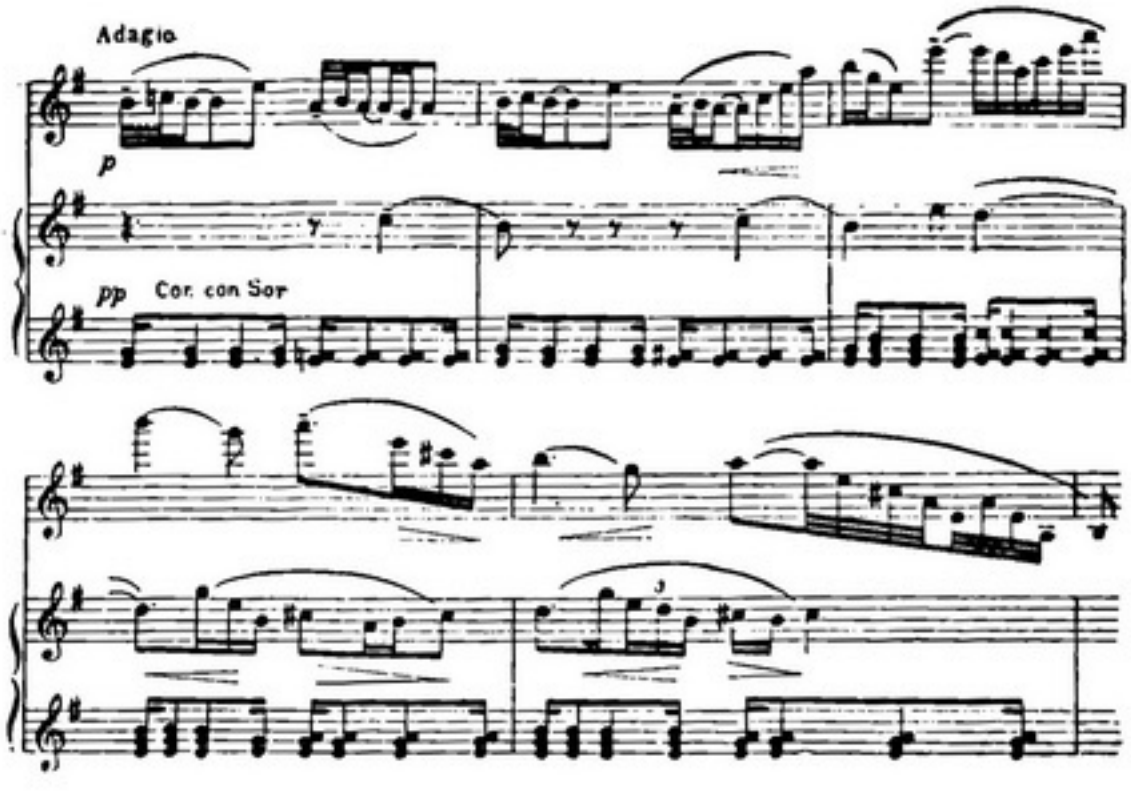
Фінал концерту побудований на трьох темах пісенно-танцювального складу, які позмінно чергуються з яскравим динамічним оркестровим заключенням — кодою (приклади №№ 7, 8, 9).



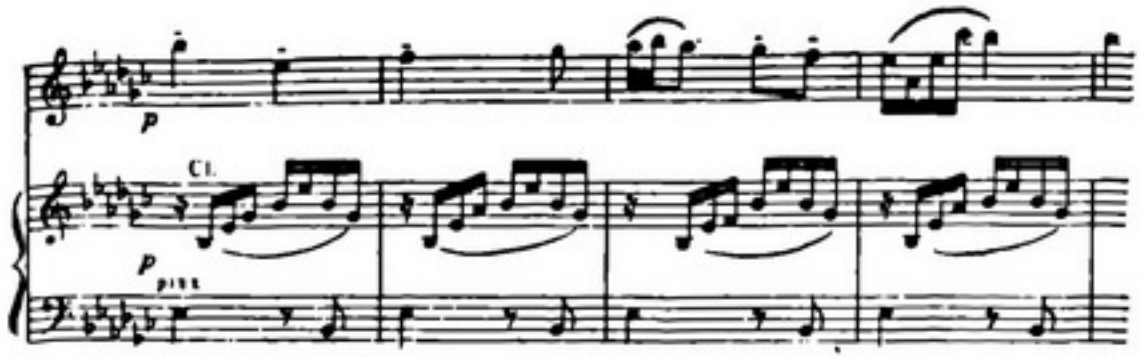

*Прикл. № 4*



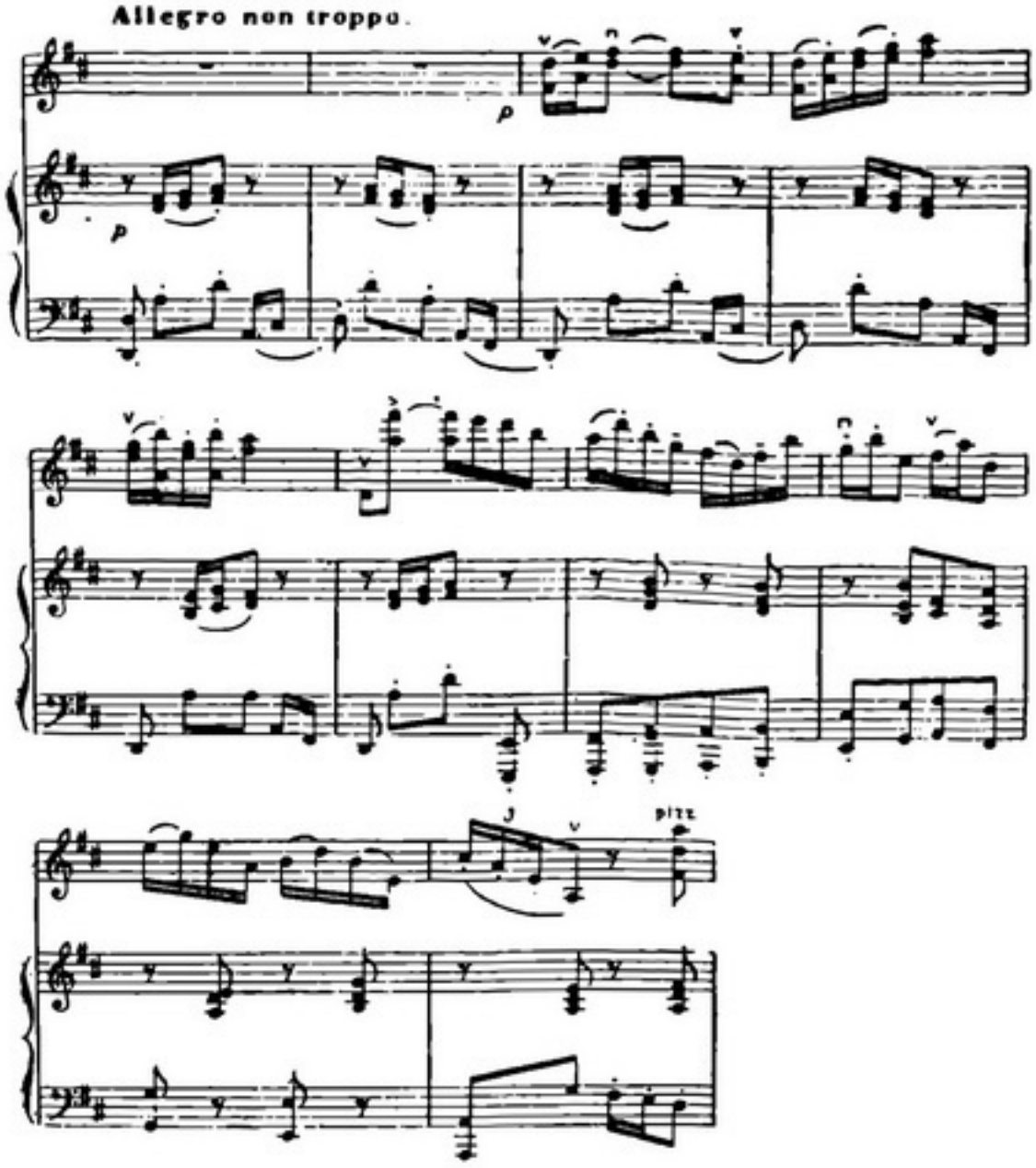

*Прикл. № 5*




*Прикл. № 6*




*Прикл. № 7*



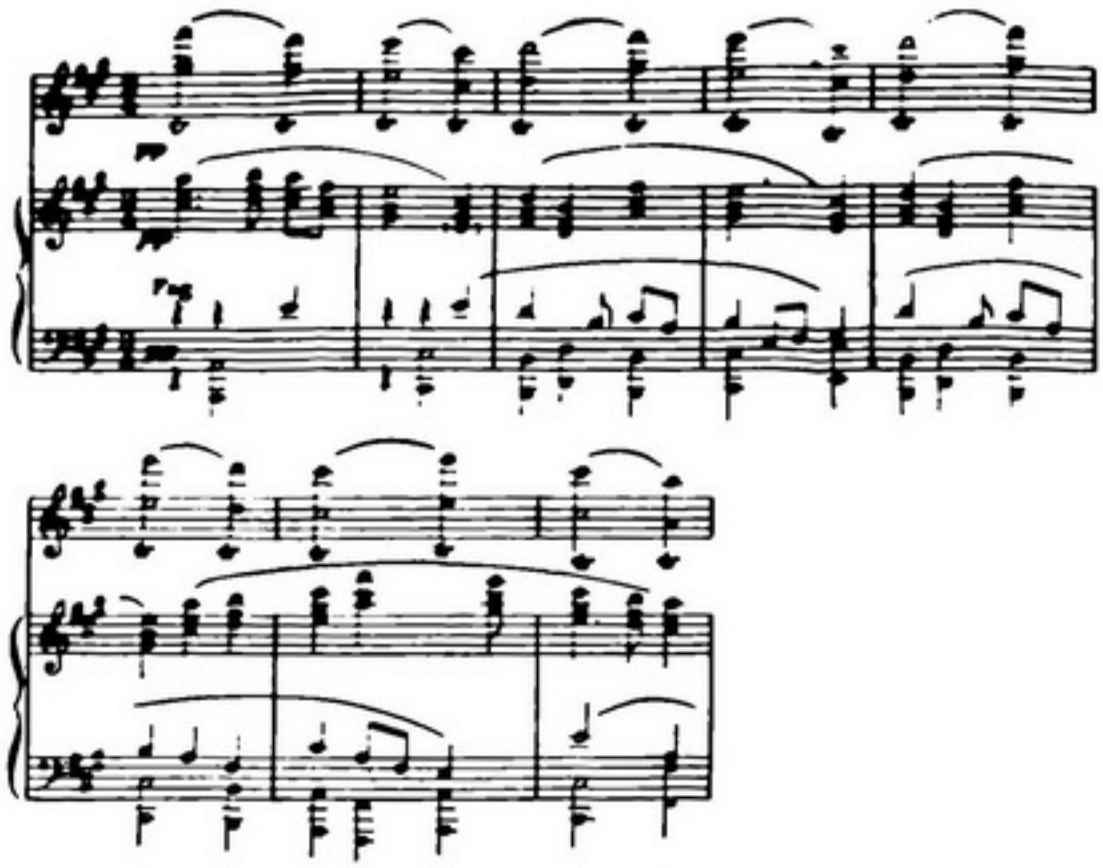

*Прикл. № 8*

Необхідно зауважити, що концерт в цілому надзвичайно скрипичний, тобто повно і зручно показує віртуозні можливості сольного інструменту—скрипки і необхідну високу технічну майстерність. Це тим більше заслуговує уваги, що ця річ є першою спробою Мясковського протягом більш як 30-річного творчого життя дати твір для скрипки.

Як здебільшого буває при оцінці нового твору, особливо великого розміром, критикам-сучасникам не завжди вдається з тих чи інших причин належно оцінити цілий ряд моментів. Хто саме—автор чи критики—мають рацію—вирішає вже майбутнє. Тільки з цим застереженням можна зробити кілька зауважень до концерту Мясковського.

Наприклад, щодо першої частини—найбільшої і найзначнішої змістом—хотілося б бачити більшу контрастність головних тем, а також більший розвиток найактивніших, динамічніших напружених елементів із вступу до концерту. Це не порушило б замислу цілого.

Ці вимоги особливо слід віднести до фіналу, де взагалі слабше, ніж в інших частинах даний внутрішній розвиток тематики; в ньому є елемент строкатості викладу. Крім того, тут супровід оркестру (за винятком коди), він не виявляє танцювальної специфіки тем, слабо підкреслює в інструментовці індивідуальні особливості їх; відчувається потреба в яскравішому колориті.



*Прикл. № 9*

Нарешті, щодо партії скрипки хотілося б у 1-й, а особливо в 3-й частині більше динаміки, більше руху.

Однак, якими б справедливими ні здавалися ці зауваження тепер, слід підкреслити, що емоціональна насиченість скрипичного концерту Мясковського, його мелодійне багатство, майстерність форми, які так сильно впливають на слухача при першому ж виконанні, роблять даний твір значним явищем у радянській скрипичній літературі, яке виходить за межі вузького кола цінителів музики.

* * *

Давид Ойстрах — перший і поки єдиний виконавець скрипичного концерту Мясковського. Відомо, яке величезне значення має особисте ставлення артиста до розігруваної ним п'єси. Щодо нового твору Мясковського це ставлення визначалось у Д. Ойстраха дуже скоро і дуже ясно: пальці „самі" лягали по грифу інструментів, пам'ять легко, з перших же кроків фіксувала музику. Концерт припав до смаку. Можливо тому виконання Д. Ойстрахом цієї „симфонії для скрипки" так міцно залишилося в пам'яті, глибоко схвилювало і обрадувало.

Майстерність цього прекрасного виконавця грунтується на дуже глибокому проникненні в зміст і стиль твору, при досконалому володінні технічною стороною. Це достоїнство взагалі радянського стилю, яке здається звичайним, у Ойстраха виявлене настільки яскраво, що може вважатися зразковим.

Великий музикант-реаліст Джузеппе Верді сказав, що в музиці, як і в любові, не можна брехати. Афоризм Верді цілком можливо віднести і до гри Д. Ойстраха: в ній все правдиве і щире саме тому, що Ойстрах насамперед проймається любов'ю до того, що він виконує. Цією основною рисою артиста пояснюється і ряд інших характерних особливостей його виконання. Гра Ойстраха дуже проникнена, емоціональна і позбавлена всякої афектації.

Та чарівність художньої простоти, яку відчуваєш, слухаючи Ойстраха, обумовлюється не тільки винятковим обдаруванням артиста, але й великою вдумливою його працею. Він не покладається цілком на свою інтуїцію, яка б вірна вона ні була, і тим більше на свою блискучу технічну майстерність: йому властиве вміння працювати просто, роблячи „чорнову" роботу день-у-день.

Як і слід було ждати, другий виступ (перший в Києві) Ойстраха з концертом Мясковського розцінювався як визначна подія в музикальному житті Києва.

„По настрою цей концерт надзвичайно легкий і радісний. Образи його немов навіяні спогадами про світлі дитячі роки". Так уявляв собі музику Д. Ойстрах і в

цьому плані він і показує даний твір. Не зважаючи на те, що тут переважає трохи однорідний для обширності об'єму (20 хвилин) музикальний настрій—Д. Ойстраху вдалося знайти в собі те почуття форми, завдяки якому ясність рельєфу всього твору збереглась для слухача.

Особливо слід відмітити винятковий артистизм у виконанні романтично схвильованої каденції і надзвичайне проникнення в акварельні тони другої частини концерту.

У фіналі Ойстраху можна було б закинути, при всій бездоганності технічної майстерності, лише надмірну стриманість, недостатню контрастність в характеристиці основних музикальних образів.

Взагалі слід зауважити, що саме 3 частина концерту потребує особливо гострого (якщо можна так висловитися) виконання, зокрема, в області співвідношення темпів. Втім це ще більше стосується соліста, який не використав максимуму своїх можливостей.

Наприкінці кілька слів про Державний український оркестр. Не зважаючи на свою відносну молодість, цей колектив може бути поставлений поруч з найкращими оркестрами Радянського Союзу. Наполеглива творча робота його спільно з диригером Н. Рахліним, безперечно, приносить свої багаті плоди. Привертає увагу соковитість, зіграність окремих груп, урівноваженість загальної звучності, чистоти інтонування. Видно кропітку, систематичну роботу колективу, дисциплінованість, а головне любов до своєї справи. Тому не дивні ті захоплені овації, якими аудиторія нагородила не тільки соліста і диригера, але й колектив Державного українського оркестру.

# *Концерт для флейти С. М. Ряузова*

***Є. М. Браудо***

***Засл. діяч мистецтв***

Однією з особливостей розвитку радянської музичної культури є піднесення інтересу до виконання на різних інструментах.

Цей інтерес особливо широко виявився в області духових інструментів. Наші конкурси виконавців висунули ряд визначних майстрів-духовиків.

Паралельно з цим нагромаджується фонд сольної літератури для цих інструментів, який у дожовтневий період мало привертав увагу композиторів. Так, зокрема, якщо не згадувати про кілька робіт Бородіна (які, на жаль, до нас не дійшли), флейта, як сольний інструмент, майже зовсім не була представлена в російській музикальній літературі минулих часів.

Багаті можливості флейти щодо виразності, рухливість пасажів і різноманітність тембрових регістрів цього інструмента, які дають великий простір для віртуозних композицій, не спонукали ще і радянських майстрів по-справжньому взятися за великі сольні твори. Тим цікавіша спроба московського композитора Сергія Миколайовича Ряузова написати великий розгорнутий концерт для флейти і струнного оркестру. Вона, безумовно, повинна привернути найпильнішу увагу радянських флейтистів як по своєму визначному художньому змісту, так і по цікавому використанню флейти як сольного інструменту.

* * *

Сергій Миколайович Ряузов (народився в 1905 р. в Москві) досі зарекомендував себе рядом творів у різних музикальних жанрах: струнний квартет (1934), кілька творів для оркестру народних інструментів, музика до кількох кінофільмів („Земля жаждет", „Конвеер смерти", дитячий фільм „Приключение Петрушки" та ін.). Тепер він закінчує симфонію.

Особливий інтерес молодий композитор (учень Гліера і Василенка) проявляє до вивчення пісенної творчості народів СРСР. Він багато раз відвідував союзні республіки, записував народні пісні. В багатьох його творах використаний радянський фольклор (наприклад, в струнному квартеті на чеченські теми, в сюїті для народних інструментів на таджикські теми і т. д.).

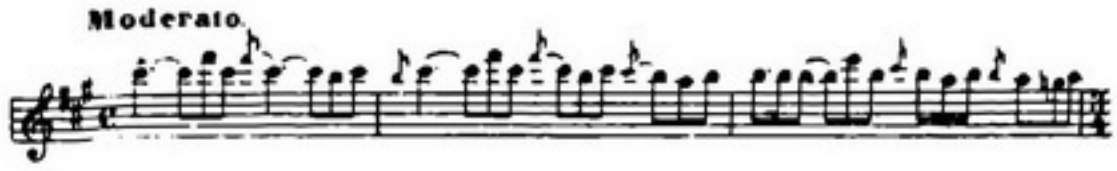
Недавно закінчений ним концерт для флейти, про який тут іде мова (тепер цей твір, наскільки нам відомо, друкується), має в основі тематику туркменських народних пісень, за записами, зробленими композитором під час його подорожі в Туркменістан.

Завдяки близькості флейти по тембрових властивостях до туркменського „тюйдюка", вона виявилась особливо придатною саме для такої музикальної тематики. Народний пісенний матеріал тут дуже вдало використаний для великої композиції віртуозного характеру.

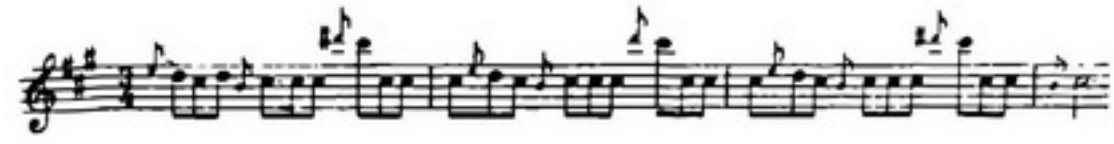
Зупинимось на найцікавіших моментах концерту.

Перша частина концерту (fis-moll) містить цікавий вступ для флейти—соло (прикл. № 1).

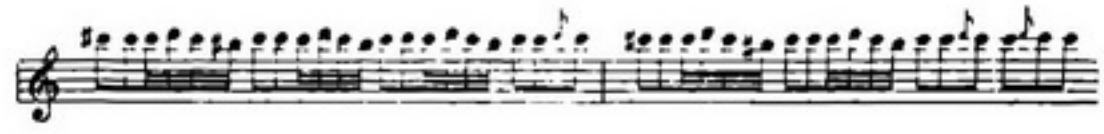
Далі з'являється перша тема в швидкому русі, в основу якої покладена відома туркменська мелодія „піала" (чашка) (прикл. № 2).

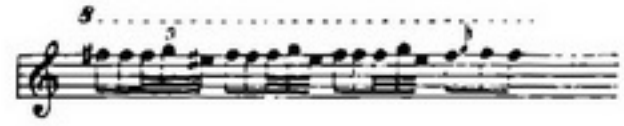


*Прикл. № 1*



*Прикл. № 2*





*Прикл. № 3*

Ця тема, прекрасно розроблена композитором, зіставляється з другою темою,— народною мелодією ліричного складу. Правда, друга тема, зважаючи на значну переробку, може вважатися самостійною.

Весь характер першої частини концерту дуже поетичний. Він дійсно передає весняний ріст молодих творчих сил квітучої республіки.

В основу другої частини концерту покладена російська пісня „Полно плакать, тосковати".

Знов таки—і це характерно для даного композитора—він дуже вільно користується темою, сильно її видозмінюючи.

Одним з найкращих епізодів концерту нам здається середній відділ анданте— цілком закінчений ноктюрн, де автор проявляє своє велике знання природи і барв інструменту. Заключний епізод повертає нас знов до першої теми.

Фінал концерту написаний в блискучому стилі. Вся ця частина написана в швидкому рухливому темпі з різноманітним використанням гри уривчастим звуком (стаккато) і щедрим застосуванням віртуозних пасажів для флейти.

Так само як і в першій частині, тут широко використаний матеріал туркменської народної пісні.

Своєрідна по ритму і гармонії музика, зразок якої наведений в нижчеподаному нотному прикладі № 3, повертається в заключенні до змісту вступних тактів першої частини.

Концерт Ряузова являє собою безсумнівний вклад в радянський сольний концерт і повинен дати поштовх до дальшого використання скарбів безмежно багатої і прекрасної музики народів СРСР, для розвитку радянського віртуозно-інструментального мистецтва.

# О. О. Муравйова

В ніч на 11 березня ц. р., після тяжкої хвороби, померла заслужений діяч мистецтв, професор-орденоносець Київської ордена Леніна консерваторії, видатніший радянський педагог Олена Олександрівна Муравйова.

Безжалісна смерть вирвала з наших радів дорогоцінне життя людини, яка віддала всю свою енергію, досвід і талант великій справі служіння мистецтву великого радянського народу.

Радянська мистецька громадськість втратила найдосвідченішого спеціаліста, визначного представника радянської школи співу, активного громадського діяча.

На протязі своєї більш ніж 50-річної артистичної й педагогічної роботи Олена Олександрівна виховала десятки прекрасних учнів, які своєю цінною артистичною і педагогічною діяльністю множили славу радянської музичної культури.

Наші численні конкурси співаків не раз демонстрували перед усією радянською громадськістю блискучу роботу Олени Олександрівни. На багатьох з цих конкурсів учні, виховані дбайливим і чулим педагогом, великим майстром своєї справи, одержували найкращі оцінки, премії і нагороди.

Досить згадати імена таких широко відомих радянських артистів—учнів покійної, як засл. арт. УРСР Зоя Гайдай (Київ), засл. артисти РРФСР Козловський, Златогорова (ГАБТ), лауреат Всесоюзного конкурсу вокалістів—Руденко, артисти Київської опери—Захарченко, Полякова, Шостак, Платонов, Поспєєва, Грошев і багато інших, які працюють в різних театрах і концертних організаціях нашого Союзу,—щоб уявити собі неоціниму заслугу Олени Олександрівни перед радянським мистецтвом.

Чимало педагогів Київської орденоносної консерваторії, які працюють тепер в області вокального мистецтва, є учнями-вихованцями Олени Олександрівни.

Олена Олександрівна Муравйова народилась в 1867 році, в сім'ї службовця-музиканта. Ще змалку, виявивши великі музикальні здібності, Олена Олександрівна вивчає гру на скрипці і фортепіано, проте, більше захоплюється співами і 16-річною дівчиною починає систематично займатися справою оволодіння вокальною майстерністю.

В 1886 р. Олена Олександрівна вчиться спочатку в Московській консерваторії (куди її за великі здібності прийняли на старший курс), а трохи згодом—у видатної артистки-педагога Александрової-Кочетової.

Після закінчення музикальної освіти Олена Олександрівна протягом 10 років працює як артистка, виконуючи перші ролі в приватних операх Церетелі, Шейна, в італьянській опері Труфі та інших операх Росії. З 1900 р. починається її інтенсивна педагогічна робота: в Катеринославському музикальному училищі, в Московській школі Буніної, а одержавши запрошення від М. В. Лисенка, Олена Олександрівна викладає в його школі в Києві.

В цій школі Олена Олександрівна розширила вокальний відділ, організувала клас вокального ансамблю і оперний клас, диригувала і провадила режисерську роботу. Крім школи, Олена Олександрівна приділяє велику увагу розвиткові української оперної культури — вона працює з артистами трупи М. Садовського, яка вперше ставила на українській мові ряд опер: „Галька" — Монюшко, „Сільська честь" — Маськані, „Продана наречена"—Сметани і ряд опер Лисенка — „Енеїда", „Утоплена" та ін.

Після реорганізації школи в інститут ім. Лисенка в 1917—18 р. за ряд прекрасних випусків своїх учнів Олена Олександрівна одержала звання професора. Далі йде ряд років дуже продуктивної, невтомної праці в Київській державній консерваторії.

Жовтнева революція дала Олені Олександрівні натхнення і велику віру в свою творчу діяльність. Вона з великим запалом працює по організації пересувних оперних труп, влаштовує ряд показових вечорів, спектаклів, опер. В порядку громадської роботи Олена Олександрівна постійно допомагала нашій самодіяльності, консультуючи хорові гуртки і самодіяльні оперні колективи.

За прекрасні випуски і підготовку висококваліфікованих виконавців, артистів і педагогів вокального мистецтва, Олена Олександрівна одержує в 1934 р. звання заслуженого професора республіки, а в минулому році Радянський уряд дає їй високу нагороду—орден Трудового Червоного Прапора і звання засл. діяча мистецтв.

Ще не так давно Олена Олександрівна в своїй автобіографії писала зворушливі слова: „Робота моя, завдяки особливому піклуванню і увазі до нас — педагогів і до наших дорогих кадрів,—мене захоплює. Я не почуваю себе старухою, а почуття радості, що живе в мені, дає мені силу, зарядку і енергію працювати для нашої дорогої країни, створювати нові і нові кадри".

Так, Олена Олександрівна віддала всі сили і талант для своєї батьківщини. Її глибока віра в невпинний розквіт радянського мистецтва завжди захоплювала всіх, її корисна діяльність завжди була для нас зразком незламної волі і наполегливості в боротьбі за досягнення висот мистецької майстерності, за торжество найпередовіших у світі радянських кадрів, за культуру великої соціалістичної батьківщини.

*В. Довженко*

Правління спілки радянських композиторів України і редакція журналу „Радянська музика" з глибоким сумом сповіщають про передчасну смерть педагога-історика і музикознавця

**ВІКТОРА МИКОЛАЙОВИЧА АНІСІМОВА,**

яка сталася в Одесі в ніч з 7 на 8 квітня ц. р.

# Нотографія і бібліографія

## *Листи М. П. Мусоргського до А. А. Голеніщева-Кутузова. Ювілейні видання до 100-річчя з дня народження М. П. Мусоргського*

Вшанування пам'яті Модеста Петровича Мусоргського ще поки не викликало тієї кількості нових видань — нотних і книжкових, яких мала право сподіватися радянська музикальна громадськість в зв'язку з цією знаменною датою.

Цілком справедливо відмічалося в пресі, що дослідження творчих особливостей Мусоргського досі ще занадто мало розгорнулось. Основними роботами про Мусоргського все ще залишаються нариси В. Стасова („Вестник Европы", 1881, №№ 5, 6) і невелика стаття Каратигіна, а також ряд блискучих його критичних нарисів з приводу окремих творів композитора.

Виданий в 1917 році спеціальний номер „Музыкального современника", присвячений Мусоргському, є по суті найбагатшою і найціннішою збіркою матеріалів про геніального композитора.

Кількість біографічних матеріалів про Мусоргського, опублікованих з того часу в пресі, на жаль, дуже невелика.

* * *

Безумовно, найцікавішою публікацією є випущений цими днями невеликий збірник листів М. П. Мусоргського до А. А. Голеніщева-Кутузова (Музгиз, Москва, 1939, 116 стор.). Збірник красиво оформлений і містить старанно виконані і небагатослівні коментарі, що належать молодому музикознавцю П. А. Равіну, якому вдалося відкрити ці листи в архіві Голеніщева. Цей архів зберігається в історичному музеї.

Всього в книжці опубліковано 25 листів М. П. Мусоргського; в додатку вміщено невидану картину з драми Голеніщева-Кутузова „Царь Василий Иванович Шуйский („Смута").

Про цю драму Голеніщева-Кутузова, почату під безпосереднім впливом Мусоргського і зокрема його опери „Борис Годунов", не раз згадується в листах Модеста Петровича до Голеніщева.

Листи Мусоргського, опубліковані П. А. Равіним під редакцією Ю. Келдиша, дуже важливі для вивчення Мусоргського в період створення „Хованщини" і „Сорочинской ярмарки".

Історія дружби М. П. Мусоргського і Голеніщева-Кутузова (його далекого родича) загальновідома. Це була дружба, яка взаємно запліднювала творчість обох художників. Ними були спільно створені знамениті цикли „Песни и пляски смерти", „Без солнца", балада „Забытый".

Під впливом Мусоргського Голеніщев пише свою драматичну хроніку на сюжет з російської історії—„Василий Шуйский". В той період, коли Мусоргський виношував свою народно-музикальну драму „Хованщина" і пройняту юмором українську комічну оперу „Сорочинская ярмарка" (за Гоголем), Голеніщев-Кутузов палко обговорював творчі плани Мусоргського.

Але вже в середині 70-х років—здавалося б, у самий розпал дружби—намітилось глибоке розходження між обома друзями. Мусоргський не згадує в своїх висловлюваннях справжні причини цього розходження. Воно, безсумнівно, пояснюється зрадою Голеніщева-Кутузова демократичним принципам (Голеніщев став потім одним з найвизначніших представників російської реакції) і через те—дедалі ростучою байдужістю його до всього, що було дороге і близьке Мусоргському.

Це розходження обох кореспондентів особливо виразно видно з опублікованих листів, не зважаючи на те, що тон звертання композитора до Голеніщева-Кутузова, до самого кінця, тобто до останнього опублікованого листа (грудень 1879 р.) залишається зовнішньо дуже дружнім і навіть наче б то теплим.

Найістотніше для нас в цих листах—видатні думки про творчість, про ставлення до народу, як єдиного справжнього джерела художніх образів, самохарактеристики окремих творів Мусоргського.

Як це завжди буває у Мусоргського, багато глибоких думок подано тут у пишномовній і несподіваній формі. Доводиться робити деякі зусилля, щоб простежити послідовний виклад його думок, завжди своєрідно зв'язаних між собою.

Ці листи категорично спростовують поширену колись серед біографів Мусоргського легенду про те, нібито в останні роки життя композитора гострота його думки притупилась і він втратив почуття самокритики.

Досить прочитати, наприклад, лист від 10 листопада 1877 р. (№ 23 в збірнику), щоб побачити, як високо-свідомо і обдумано Модест Петрович ставився до завдання створити реалістичну музикальну комедію (мова йде про „Сорочинскую ярмарку") і яка велика була у нього свідомість своєї правоти навіть тоді, коли він, за власним визнанням, залишився по той бік „шлагбаума", відрізаний навальним ходом свого художнього розвитку від колишніх друзів по „могучей кучке".

Надзвичайно гостро користуючись зовсім несподіваними порівняннями, Модест Петрович характеризує свою позицію цього періоду:

„Хтось сказав: треба ж таку удачу Мусоргському — що ні зробить в музиці, негайно виникають запеклі спори. Тим краще: життя дане для того, щоб жити, *а мистецтво живе і росте тільки в боротьбі* (підкреслено мною.—*Є. Б.*) з тими цадиками, які думають влаштувати з нього щось подібне до Талмуду 2-го видання—верховні жреці перекинутих ідолів; пресловуті сізіфи".

Такі листи, як лист 3-й (від 2 березня 1874 року), як лист 22 (від 15 серпня 1877 року) і вже цитований нами лист від 10 листопада 1877 року дають образ живого борця Мусоргського, розкривають його творчий світ у всій глибині і можуть служити основними документами для всебічного висвітлення його естетики.

Найвидатніший з російських музикальних реалістів художник правди і палкої любові до народу виявляє себе в цих цінних листах на весь свій гігантський розмах.

*Є. Браудо*

### ***М. Вілінський.*** *Ор. 4. Балада у формі варіацій на народну тему для фортепіано. Державне видавництво „Мистецтво". 1939.*

Проф. М. М. Вілінський[1] видатний український радянський композитор, теоретик і педагог, автор ряду інструментальних і вокальних творів і теоретичних досліджень. Балада для фортепіано написана у формі варіацій на українську народну тему і відзначається прекрасним використанням інструментальних можливостей фортепіано. Гармонія даного твору свіжа і переконлива і органічно поєднується з інтонаціями тематичного матеріалу, який в усіх шести варіаціях розроблений з великою майстерністю. Отже, слід побажати, щоб цей твір ввійшов у концертний і педагогічний репертуар наших піаністів.

### ***В. Грудін.*** *Ор. 10. 6 прелюдій для фортепіано. Державне видавництво „Мистецтво". 1939.*

Камерні твори композитора В. В. Грудіна користуються великою популярністю. Його пушкінські романси міцно ввійшли в репертуар радянських співаків. Це пояснюється, насамперед, щирістю цих творів, ясною, переконливою мовою їх і емоціональною насиченістю.

Всі згадані якості властиві і новому твору композитора—зошиту шести прелюдій для фортепіано, який щойно вийшов з друку. Перша прелюдія — співуче анданте, друга—ніби маленький вальс, третя — повільна, в похмурому настрої, четверта — ніби жвавий етюд з використанням пальцевої техніки, п'ята—ніби канцона в помірному русі, нарешті, шоста—фінальна п'єса з великими піднесенням наприкінці.

Найбільш вдалими слід вважати четверту і шосту прелюдії, найменш вдалися композиторові третя, трохи млява і статична. В цілому даний твір, безперечно, треба вважати вдалим поповненням репертуару піаністів.

### ***Л. Гуров.*** *Туча. Романс на слова О. С. Пушкіна. Державне видавництво „Мистецтво" 1939.*

Цей перший друкований твір молодого одеського композитора свідчить про його творчу обдарованість. Образи тексту розкриті у вокальній партії і в інструментальному супроводі, але деяка еклектичність до певної міри знижує загальну художню цінність твору.

### ***С. Добровольський.*** *а) Богунська—пісня для середнього голосу з супроводом фортепіано. Текст А. Малишка. б) Пісня про братерські могили—для середнього голосу з супроводом фортепіано. Текст Л. Первомайського. в) Арсенальська—пісня для двоголосого хору в супроводі фортепіано. Текст В. Шумова, український переклад В. Зорового. Державне видавництво „Мистецтво" 1939.*

Три пісні молодого київського композитора С. Добровольського[2] уже відомі музикальній громадськості,—перші дві премійовані на оборонному і комсомольському конкурсах СРКУ, а третя—надрукована в № 4 журналу „Радянська музика" за 1938 р. Ці пісні відзначаються великою мелодичною виразністю, щирістю музикальної мови (з органічним використанням інтонацій народної пісні) і емоціональною насиченістю, яка свідчить про високий творчий рівень композитора і дозволяє побажати його творам широкого розповсюдження.

*А. С.*

---

[1] Про життя і творчість М. М. Вілінського див. статтю В. М. Анісімова в журн. „Радянська музика", 1938, № 1.

[2] Про творчість С. Добровольського див. статтю И. Ф. Бэлза. „Молодые композиторы Киева. „Советская музыка", 1938, № 10—11.

# Хроніка

В зв'язку з 125-річчям з дня народження Т. Г. Шевченка, Київська державна ордена Леніна консерваторія оголосила серед студентів консерваторії конкурс на кращий музикальний твір і на кращу наукову роботу.

Всього було подано 22 музикальних твори і 7 наукових робіт.

*Наслідки конкурсу на кращий музикальний твір:* перша премія — студ. III курсу Майборода Г. (симфонічна поема „Лілея"); друга премія — студ. III курсу Татарінов (Балада для голосу з ф-п); третя премія — студ. II курсу Андреєва (хорові твори).

*Наслідки конкурсу на кращу наукову роботу:* перша премія — студ. IV курсу Герман (Шевченко - музикант); друга премія — студ. III курсу Волинський (Кантати Лисенка на тексти Шевченка); третя премія — студ. III курсу Портніков (Поезія Шевченка в творчості російських композиторів XIX сторіччя) і студ. III курсу Ткачов (Вірш Шевченка „Ой, одна я, одна" в творчості Лисенка і Радзієвського).

* * *

25 — 30 березня відбувалася наукова сесія Одеської державної консерваторії, присвячена XVIII з'їздові ВКП(б).

На сесії були зроблені доповіді:

в. о. проф. Г. Л. Фурманова — Підсумки XVIII з'їзду ВКП(б); проф. М. М. Вілінського — Про структурні особливості молдавської народної музики; асист. С. Д. Орфеєва — Еволюція гармонійної мови в творчості Римського-Корсакова; проф. М. М. Вілінського — Шевченко в музиці; проф. Б. М. Рейнгбальд — Про виховання навичок прилюдного виконання у студентів-піаністів; проф. М. І. Рибіцької — Апарат піаніста в процесі гри на фортепіано; асист. А. Є. Ореотліхерман — Вправи і способи для вироблення техніки і правильного удару, застосовувані в системі викладання проф. М. М. Старкової; в. о. проф. Р. Е. Сапожнікова — Методичні принципи побудови моєї нової школи гри на віолончелі; доцента Л. Я. Могилевського — Методичні засади „Практичного підручника для труби по вивченню транспорту"; викл. Р. М. Фінкельман — Шуман і його фортепіанна творчість; асист. З. І. Зільберг — Про методи розвитку у студентів-піаністів навичок самостійної роботи.

## *Зустріч київських композиторів з керівниками самодіяльного мистецтва*

27 березня Центральним будинком народної творчості УРСР була організована зустріч керівників самодіяльного вокального мистецтва з київськими композиторами.

Присутні були представники різних областей УРСР — методисти вокальних секторів, композитори-орденоносці Л. М. Ревуцький і Б. М. Лятошинський, композитори І. А. Віленський, Г. Г. Верьовка, М. І. Вериківський, С. П. Добровольський і ін. Керував зустріччю методист хорового сектору Центрального будинку народної творчості тов. І. Д. Атаман.

Зустріч пройшла в дружній, діловій обстановці.

Всі представники областей, які тут виступали, підкреслювали бурхливий ріст самодіяльного мистецтва, обумовлений загальним економічним і культурним піднесенням країни, і обговорили ряд актуальних питань.

За одностайною думкою, найвужчим місцем самодіяльного мистецтва є репертуар. Пісень, зв'язаних з різними кампаніями і визначними датами, все ще недосить і їх асортимент поповнюється незадовільно. До того ж нові пісні доходять на місця, як правило, з запізненням.

Відмічалась і та важлива обставина, що з ряду творів високої якості більша частина не може мати велике поширення, бо через трудність виконання вони доступні тільки небагатьом висококваліфікованим колективам.

Так, товариші, які виступали, розцінювали як серйозну помилку видання масовим тиражем збірника вокальних творів композитора Надененка на тексти Т. Г. Шевченка. Цим збірником, не зважаючи на наявність в ньому окремих вдалих п'єс, майже ніхто не користується, бо переважній більшості виконавців його матеріали зовсім не по силах.

Підкреслювалось, що одноголоса або двоголоса пісня не може бути виключним матеріалом для ростучих самодіяльних хорів. Композитори повинні працювати також і над створенням хорів чотириголосих і хорів більш складних форм, ніж однокуплетна. Разом з тим необхідна легка і ясна гармонійна мова.

В цьому ж питанні було зроблене важливе зауваження: хори повинні бути написані з розрахунком на можливість виконання a capella.

Зауваження (яке здалося трохи наївним)

одного з учасників бесіди про те, що „слід писати пісню раніше, ніж акомпанемент", по суті правильне: товариш хотів підкреслити, що центр ваги повинен бути на хорі, а супровід має бути таким, щоб в разі відсутності акомпаніатора можна було виконати хор, опустивши супровід без шкоди для художньої цільності п'єси.

Автор цієї замітки дозволяє собі зауважити, що, на його думку, справді, в більшості найновіших творів для хору з супроводом фортепіано питома вага останнього над міру велика і елемент піанізму гіпертрофований.

Цікаве питання порушила тов. Ремезова (Полтавська область). Серед гуртківців, — говорить вона, — зустрічаються, і дуже часто, люди з прекрасними голосами, але їм ні на чому розвивати і демонструвати свої дані. Для малопідготовленого співця оперна арія або романс ще трудні, а масова пісня не дає „розгорнутися"—вона вузька по діапазону і не містить в собі достатнього технічного вокального матеріалу.

Необхідно працювати над створенням ряду легких для виконання „пісень-романсів" (за виразом композитора І. А. Віленського) для солістів - професіоналів. Тов. Віленський у своєму змістовному виступі відмітив ряд надзвичайно серйозних завдань, які стоять перед радянськими композиторами, зокрема такі відповідальні і почесні завдання, як створення циклу пісень про генія революції В. І. Леніна, як своєчасна підготовка до достойного відзначення шестидесятиріччя великого вождя товариша Сталіна й ін.

Ці завдання треба розв'язати, враховуючи справедливі вимоги широких кіл виконавців.

Надзвичайно важливий і разом з тим принципіально дуже простий захід, що досі якось залишався поза полем зору всіх, хто близько стояв до самодіяльного мистецтва, запропонував композитор М. І. Вериківський. На його думку (яку поділяли і вітали всі учасники зустрічі), треба організувати розробку річного плану репертуару для самодіяльних хорів; очолити цю справу повинен Центральний будинок народної творчості.

При належному розмаху і правильній постановці планування репертуару будуть ліквідовані зриви і запізнення і з'явиться можливість по-діловому задовольнити потреби самодіяльного мистецтва. Репертуарні плани будуть могутнім засобом виховання колективів і окремих талановитих гуртківців.

Річне планування репертуару дозволить з усією старанністю створювати, відбирати і систематизувати матеріали. Розташування пісень в певному прогресивному порядку, видання збірників, до яких додані методичні вказівки, створення монографій і підручників з спеціальних питань — усі ці й інші форми роботи перестануть перебувати в області самопливу і добрих побажань.

Координація діяльності композиторів і літераторів, режисерів і майстрів тепер є насущною потребою. Учасниками зустрічі піднімалося питання про музикально-літературні і хореографічні монтажі і навіть про нескладні опери (поки одноактні). В умовах планування і це питання буде розв'язане успішніше, ніж досі.

Слід вказати, що річні репертуарні плани дадуть прекрасний ефект і в інших областях самодіяльного мистецтва.

*Євг. Юцевич*

# ПІСНЯ ПРО КИЇВ

**Текст В. Зорового.**
**Укр. переклад В. Сосюри.**

**Сергій Добровольський**

Sostenuto. Allegro giocoso.

CANTO.

PIANO.

Зо- За-

rit.

-ря роз - цві - те над рі - ко - ю, і
-рде - ет рас - свет над ре - ко - ю, по-

ву - лиць по - гас - нуть ог - ні, сві - та - нок у - кри - є ро-
-гас - нут ноч - ны - е ог - ни, у - мо - ют - ся ран - ней ро-

-со - ю зе - ле - ні у - згі - р'я тво - ї. Над
-со - ю зе - ле - ны - е скло - ны тво - и. Над

сэс - на-ми ві - тер за - ві - - є, за - ся - є Дні-про го-лу-
бо - ром за-ря за-ис-крит- - ся, за - блещет „Дні-про" под го-

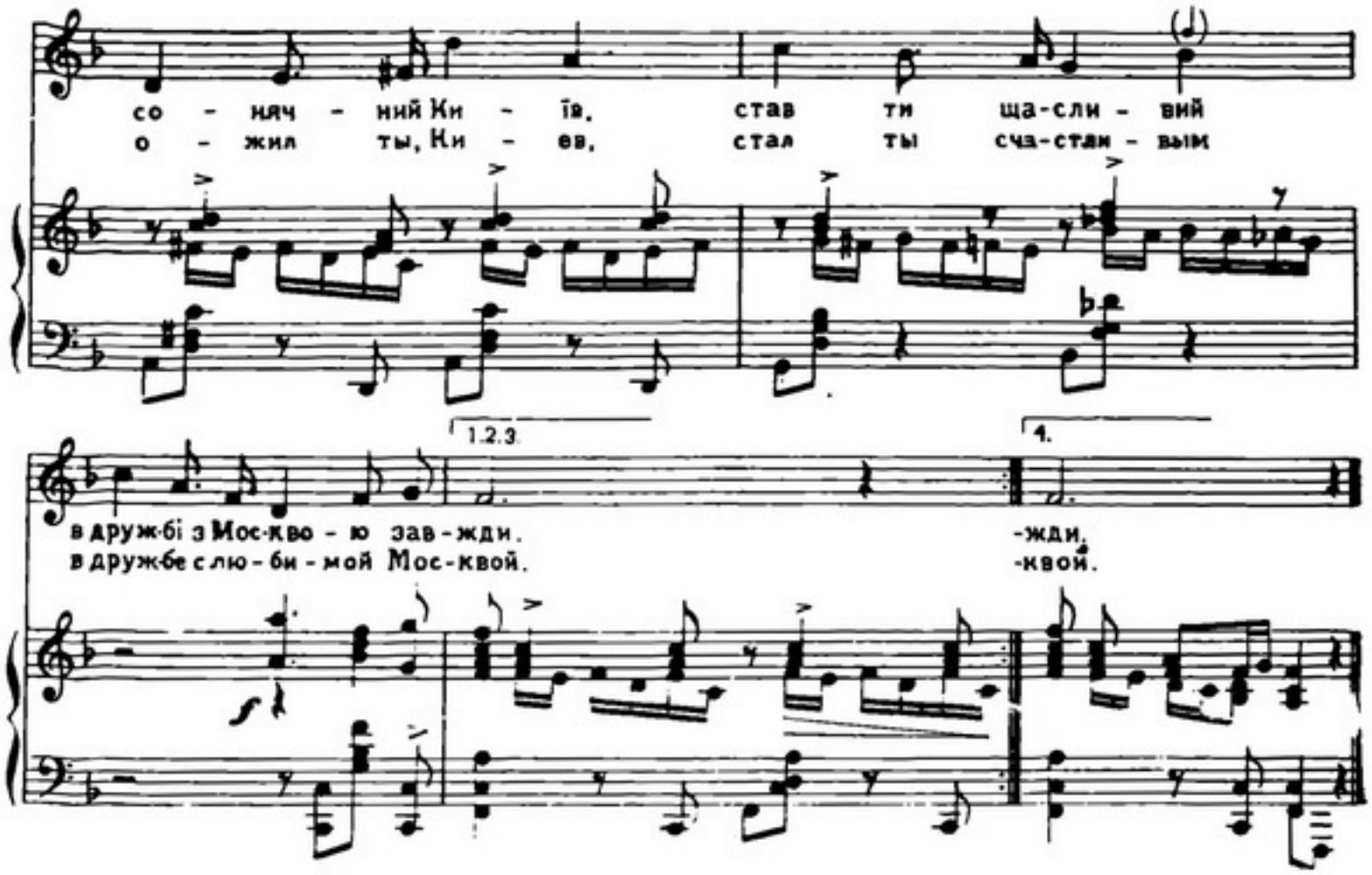
-бий, про - ки - нется со - нячний Ки - їв і
-рой, про - снет - ся наш Ки - ев го - рис - тый и

день свій по-чне тру-до - вий.
день свой на-чнет тру-до - вой.

Гро - зи жа-хли - ві ба - чив ти, Ки - їв,
Гро - зы ли-хи - е ви - дел ты, Ки - ев,

*p*

і пі - сля ро - ків бі - ди,
го - род стра-ны мо - ло - дой




Зоря розцвіте над рікою,
І вулиць погаснуть вогні,
Світанок укриє росою
Зелені узгір'я твої.
Над соснами вітер завіє,
Засяє Дніпро голубий,
Прокинеться сонячний Київ
І день свій почне трудовий.

Приспів:

Грози жахливі!
Бачив ти, Київ,
І після років біди,
Сонячний Київ,
Став ти щасливий
В дружбі с Москвою завжди.
Сяє у сонячнім злоті
На крилах далеких метал...
І дружно вирують в роботі
„Ленкузня" і „Порт", і „Вокзал".
День кожний увінчує слава,—
І в цьому історії крок,
Пишається Київ по праву
Літами ясних перемог.

Приспів.

Кортить ненажерам-фашистам
Наш край молодий звоювать
І в київських парках барвистих
Траву зеленаву топтать.
Але не зламать тебе, Київ,
Ти квітнути будеш завжди.
Катам не топтать наші ниви,
З Дніпра їм не пити води.

Приспів.

Під Сталінським сонцем навічно,
В ясному вінку городів,
Живеш ти, наш Київ столичний,
Без рабства, нужди й ланцюгів.
І ти, як республіка, сяєш,
Щасливий стрічаєш весну,
І любим тебе ми без краю,
Як нашу вітчизну ясну.

Приспів.

Зардеет рассвет над рекою,
Погаснут ночные огни.
Умоются ранней росою
Зеленые склоны твои.
Над бором заря заискрится,
Заблещет „Дніпро" под горой,
Проснется наш Киев гористый
И день свой начнет трудовой

Припев:

Годы лихие
Видел ты, Киев,
Город страны молодой.
Ожил ты, Киев,
Стал ты счастливым
В дружбе с любимой Москвой.
Кружатся вдали самолеты,
Сверкает под солнцем металл...
Охвачены дружной работой
„Ленкузня" и „Порт", и „Вокзал".
День каждый венчается славой
И входит в историю лет.
И Киев гордится по праву
Частицей великих побед.

Припев.

Мечтают громилы-фашисты
Наш город цветущий отнять
И в киевских парках холмистых
Зеленые травы топтать.
Но нет, не сломить тебя, Киев,
Как тьме не осилить утра.
Врагам не топтать наши нивы,
Не видеть красавца — Днепра.

Припев.

Под Сталинским солнцем лучистым,
В шеренге больших городов,
Живеш ты, наш Киев столичный,
Без рабства, нужды и оков.
И ты, как республика, молод,
Счастливый встречаешь весну,
И любим тебя мы, наш город,
Как любим родную страну.

Припев.

## SOMMAIRE DU № 3
## DE LA REVUE „LA MUSIQUE SOVIÉTIQUE"


*Les compositeurs ukrainiens au camarade Staline* . . . . . 3

*Les compositeurs ukrainiens au camarade Khrouchtchov* . . . . . 4

*Editorial* . . . . . 6

*Ph. Kozytski. Moments inoubliables* . . . . . 8

*Premier Congrès des compositeurs soviétiques de l'Ukraine socialiste* . 9

*Résolution de Congrès* . . . . . 15

*Igor Boelza. Notographie et bibliographie des oeuvres de B. Liatochinski, décoré (fragment d'une thèse)* . . . . . 19

*T. Donskaïa. Les oeuvres vocales de chambre de M. Moussorgski* . 26

*A. Ikonnikov. Nathan Rakhline et David Oïstrakh* . . . . . 45

*Leur exécution de la VIII symphonie de L. van Beethoven et du concerto pour violon de N. Miaskovski*

*E. Braudo. Le Concerto pour flûte de S. Riaouzoff* . . . . . 52

*H. A. Mouraviova, décorée, professeur au Conservatoire de Musique à Kiev, travailleur honoré des Arts* 54

*NOTOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE*

*Lettres de M. Moussorgski à A. Golenichtchev-Koutouzov. (Edition jubilaire du centenaire de M. Moussorgski)* . . . . . 56

*N. Vilinski. Op. 4. Ballade en forme de variations sur un thème populaire, pour piano*

*V. Groudine. Op. 10. Six préludes pour piano*

*L. Gourov. Nuage. Romance sur les paroles de A. Pouchkine*

*S. Dobrovolski: a) Chanson du régiment de B·houne; b) Chant de la tombe fraternelle; c) Chant de l'Arsenal* . . . . . 57

*MISCELLANEA* . . . . . 58

*SUPPLÉMENT; S. Dobrovolski. Chant de Kiev, paroles de V. Zorovoï* . . . . . 60

# ЗМІСТ

Стор.

*Телеграма товаришеві Сталіну* . . . . . 3
*Телеграма товаришеві Хрущову* . . . . . 4
*Передова* . . . . . 6
*П. Козицький. Незабутні хвилини* . . . . . 8
*Перший з'їзд радянських композиторів соціалістичної України* . 9
*Резолюція першого республіканського з'їзду радянських композиторів України* . . . . . 15
*Ігор Белза. Нотографія і бібліографія творчості Б. М. Лятошинського* . . . . . 19
*Т. Донская. Камерно-вокальна творчість Мусоргського* . . . . 26
*А. Іконніков. Натан Рахлін і Давид Ойстрах* . . . . . 45
*Є. М. Браудо. Концерт для флейти С. М. Ряузова* . . . . . 52
*В. Довженко. О. О. Муравйова* . . . . . 54
*Нотографія і бібліографія* . . . . . 56
*Хроніка* . . . . . 58
*Нотний додаток. Пісня про Київ. Музика С. Добровольського, текст В. Зорового, укр. переклад В. Сосюри* . . . . . 60

*Редагує* **РЕДКОЛЕГІЯ** *Техредактор* **С. Череватський**

Уповноважений Головліту № 2775. Зам. № 370. Тираж 2000 прим. Друк. арк. 4, пап. 2. Формат паперу 72 x 110¹/₁₆. В 1 друк. арк. 95.000 знаків. Здано до набору 27/IV 1939 р. Підписано до друку 13/VI 1939 р.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44